CAHIERS DU CINÉMA



Nº 26 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AOUT-SEPTEMBRE 1953



Rita Hayworth exécute la fameuse « danse des sept voiles » dans *Salomé* de William Dieterle (COLUMBIA).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME V — No 26 — AOUT-SEPTEMBRE 1953

SOMMAIRE

★

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Artistes Associés, Columbia, A. Rossi, Sovexport, R.K.O., Panaria Films, Germaine Krull, Élie Lotar, Pierre Michaut, Fox Europa, Paramount, Warner Bros, Lotte Eisner, M.G.M. et Henri Gruel.

R. C. Seine 326.525 B.

NOTRE COUVERTURE : La même vue de dos.



Dawn Adams dans *The Moon is Blue* d'Otto Preminger, dont Magie Mc Namara, William Holden et David Niven sont les vedettes *(Artistes Associés)*.

Léon Moussinac



La Mère (1926).

AVEC VSÉVOLOD POUDOVKINE

La personnalité exceptionnelle de Vsevolod Poudovkine mérite une étude approfondie qui, pour l'histoire, certainement sera faite. Il y faut le temps de la recherche et de l'analyse, des confrontations, des examens comparatifs et des événements de l'histoire même. Car, je ne crois pas qu'après Koulechov, et avec Eisenstein, Poudovkine ait seulement influencé le cinéma soviétique. Mais la mesure de cette influence est difficilement saisissable, car elle a peut-être plus agi sur l'esprit des œuvres que sur leur forme même, sur l'intelligence des œuvres que sur leur technique et sur la société autant que sur l'art. C'est que les cinéastes soviétiques avaient déjà la possibilité, dès leurs débuts, de satisfaire leur besoin de réflexion, d'étude, d'expérimentation. En effet, conscients de la responsabilité qu'ils avaient à l'égard de la Révolution même et de tout ce peuple qui y était engagé, ils souhaitaient d'être, ainsi qu'on dit communément, à la hauteur de leur tâche. Ils entendaient inventer des méthodes, découvrir des lois, en un temps où, pour ne parler que de la France, les cinéastes abandonnés à leur sort ne pouvaient que s'aventurer dans l'empirisme, céder à l'intuition plus qu'à la réflexion et se contenter d'improvisations hâtives.

C'est donc beaucoup par rapport à ce qu'on pensait, ici, du cinéma en 1927, je veux dire par rapport à ce qu'on avait appris et ce qu'on ignorait de cet art « septième » selon Canudo, que valent d'être examinés pour l'histoire et non seulement pour ce qu'ils nous procurent toujours d'émotion admirative, des films tels que *La Mère, La Fin de Saint-Pétersbourg, Tempête sur l'Asie.*

Aussi, peut-être, est-il intéressant de retrouver aujourd'hui, quelques réflexions de Poudovkine sur le cinéma, particulièrement sur le problème du montage et des plans, réflexions que j'ai notées lors de nos rencontres et de la naissance de notre amitié, à Moscou, tandis que l'on célébrait le X[e] anniversaire de la Révolution d'octobre 1917 et que le cinéma était considéré déjà, pour l'U.R.S.S. selon l'expression de Lenine, comme « le plus important de tous les arts ».

Voici ces notes dont on a pu reconnaître depuis, certains aspects modifiés dans divers textes de Poudovkine d'ailleurs non traduits en France.

« Le *montage* est le fondement de l'art cinématographique, *l'élément créateur* de cette nouvelle réalité.

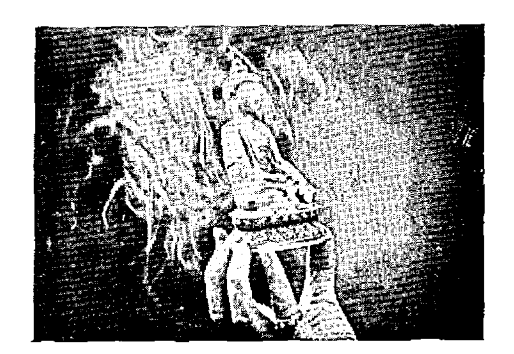
L'*espace* cinématographique, le *temps* cinématographique, qui n'ont rien à voir avec le temps ou l'espace réels de l'action dans le film, sont déterminés par la prise de vues et le montage.

On ne « tourne » pas un film, on le construit avec des images qui en sont la matière première et le plan isolé n'a qu'une signification analogue à celle qu'a le mot pour le poète.

Il faut à tout prix libérer le cinéma de l'influence tyrannique des autres arts, et particulièrement du théâtre.

Il convient de tout repenser à partir de l'appareil de prise de vue, mais aussi du spectateur.

Je prétends que tout objet qui a été photographié sous des angles donnés et qui est présenté à des spectateurs sur un écran est une chose sans vie si l'appareil a changé d'angle au cours de la prise de vues; inversement, le mouvement propre d'un objet devant la caméra n'implique pas *ipso facto* un mouvement sur l'écran : il n'est rien d'autre que matière première lui aussi qu'un élément susceptible de servir au montage d'un mouvement, résultat d'un effort de composition à partir





Tempête sur l'Asie (1928).




La Fin de Saint-Pétersbourg (1927).

d'éléments distincts. La réalité cinématographique est aussi au prix de cette *composition*, de cette synthèse.

Pour les méthodes de base du travail du montage on peut se référer par exemple, au contraste, aux actions parallèles, à l'association, à la simultanéité, au leit-motiv.

En étudiant le cas d'un observateur qui suit par exemple, une manifestation, j'ai pu me rendre compte qu'une prise de vues cinématographique n'est pas le simple enregistrement d'un événement, mais consiste avant *tout* en *une* représentation d'une forme particulière, choisie, de cet événement. D'où différence notable entre l'événement en soi et la forme qu'on lui donne à l'écran, différence qui fait que le cinéma est un art.

Lorsqu'on entend donner non pas une simple reproduction photographique, mais une forme cinématographique originale d'une action réelle, on doit absolument tenir compte des lois qui lient étroitement le réalisateur au spectateur. L'effet produit sur celui-ci est le critère selon lequel on peut juger de l'efficacité du montage.

Le réalisateur et l'opérateur agissent sur le spectateur par le choix des angles de prise de vues. L'angle de l'appareil ne coïncide presque jamais avec l'angle de vision d'un observateur ordinaire et la qualité du réalisateur de film se révèle seulement s'il parvient à ce que le spectateur ne voit pas l'objet comme à l'ordinaire. L'appareil qui se déplace se comporte d'une façon déterminée; il entre en quelque sorte en relation avec l'objet à enregistrer s'intéresse à celui-ci, en recherche les détails tout en en observant l'ensemble; il devient un interprète et enregistre ce qu'il voit... Mais l'appareil peut également ressentir les émotions du spectateur et c'est là un des points les plus intéressants du travail. »

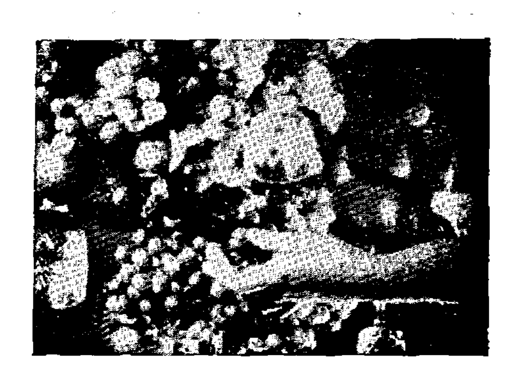
Sans doute, découvrira-t-on aujourd'hui, dans ces réflexions, certains truismes, mais qui ne le sont que depuis peu et qui, en 1927, suscitaient singulièrement la réflexion. En U.R.S.S. on était en plein débat, en pleine querelle. Dziga-Vertov était allé à l'extrême de ses procédés démonstratifs : le cinéma en avait tiré bénéfice, mais il fallait dépasser le cinéma-œil, le document-vu. Et c'est en fonction de ses recherches pour la discussion sur le rôle essentiel du montage et de la détermination de l'espace et du temps cinématographique que Vs. Poudovkine

me révéla certaines séquences de *La Fin de Saint-Pétersbourg*, film non encore terminé mais qui m'avait amené moi-même à certaines conclusions dont je ne manquai pas de faire part à mon retour, et relatives à ces problèmes, et que rien depuis n'est venu infirmer : à savoir que, pour Poudovkine, la détermination de la valeur-durée des images est une préoccupation essentielle, l'auteur de *La Mère* ayant déjà, avant beaucoup d'autres, parfaitement compris que si, dans un film, les images doivent avoir en elles-mêmes, en dehors de leur signification par rapport à l'ensemble, une beauté et une valeur propres, cette beauté et cette valeur pouvaient être singulièrement amoindries ou accrues selon le rôle fixé à ces images dans le temps, c'est-à-dire l'ordre sur lequel elles se succèdent. Poudovkine est resté « de ceux qui se préoccupent d'enfermer le rythme en de certains rapports mathématiques, en une sorte de mesure, dès l'écriture du scénario, en fixant à chaque image un coefficient-durée particulier, déterminé par rapport au coefficient-durée général attribué au film lui-même. Il a remarquablement compris que, comme en musique, le mouvement est — au cinéma — partie de l'expression des images, mais que le rythme dans lequel ce mouvement s'ordonne est partie de leur ordre et de leur durée ». Cela, je crois, est toujours valable, et l'œuvre entière de Poudovkine en fait la démonstration avec continuité, quoique pas toujours de façon égale pour des raisons d'opportunité et de pratique.

Ainsi ai-je pu, en hommage à sa mémoire affirmer que Poudovkine reste plus qu'un inventeur, autrement dit un génie qui découvre, s'étant servi de ce qu'il a découvert pour créer et parfaire sa connaissance dans l'œuvre même qu'il entreprenait et conduisait à sa fin; que ce qui rend son œuvre si émouvante et si grande c'est qu'il n'a cessé d'illustrer à travers elle sa propre prise de conscience de la nouvelle réalité sociale de son pays, et la croyance de toute sa vie à la valeur, à l'efficacité de la civilisation créée par la Révolution d'octobre.

C'est pourquoi son œuvre porte témoignage, pour l'histoire du cinéma et des hommes, désormais, comme porte déjà témoignage celle d'Eisenstein : avec grandeur.

Léon Moussinac





La Fin de Saint-Pétersbourg (1927).

Michel Mayoux



Le Retour de Vassili Bortnikov.

UN CHEF-D'ŒUVRE INTIMISTE

La compréhension, l'admiration que réclame le dernier film de Poudovkine sont aisément entravées, déroutées de leur objet véritable par tout ce que comporte d'idées préconçues notre vision de l'art et de la vie. Un tel film nous fait découvrir combien nos conceptions occidentales, l'habitude du spectacle cinématographique tel qu'il nous est offert chaque jour limitent ordinairement notre entendement, encombrent de préjugés notre amour de l'art du film. *Le Retour de Vassili Bortnikof* exige un esprit vierge de toutes conventions. A qui sait le recevoir en état de grâce, il dispense en revanche une satisfaction esthétique que le cinéma — au regard de la musique ou de la peinture — nous mesure chichement.

Le premier et plus évident mouvement instinctif dont il faille nous défendre est un mouvement de repli devant le thème général du film, le cadre où s'en déroule l'histoire. Le kolkhoze, la vie communautaire nous dépaysent autant que les préoccupations des personnages nous sont étrangères. Notre

esprit critique veut bien s'intéresser au cas psychologique que pose le retour de Vassili dans son foyer où un autre avait pris sa place alors qu'on le croyait disparu, mais s'étonne que ce drame soit constamment noyé dans l'histoire du kolkhose, se choque de voir sans cesse les travaux des champs ou l'éducation politique des jeunes paysans prendre le pas sur les rapports individuels entre Vassili, son épouse et Stépane. C'est que nous voudrions que, passant du particulier au général, Poudovkine nous montre le lent déroulement des saisons, l'épopée de la moisson au travers de l'anecdote psychologique ainsi promue à la dignité de symbole. En réalité il en est tout autrement. L'œuvre de Poudovkine n'appartient pas à un art anecdotique — symbolique ou non — mais à un art épique. Le sujet de ce film, de cette grande symphonie de la terre, c'est, au rythme du progrès, l'histoire du développement rapide d'un kolkhose jusque-là retardataire. L'histoire personnelle de Vassili et de sa femme n'est qu'un des multiples éléments qui, imbriqués, constituent la grande histoire de la communauté. Si une importance particulière lui est donnée, c'est que paraissant à l'origine plus individuelle que les autres éléments de l'ensemble, son intégration dans cet ensemble prend une valeur, non de symbole, mais exemplaire.

Des esprits pressés n'ont pas manqué d'opposer la pureté des brèves séquences d'extérieurs au style construit des intérieurs, et de déplorer le côté « chromo » de ce dernier. C'est méconnaître totalement ce qu'il y a de plus admirable en ce film. Les rapides images d'arbres, d'oiseaux, de moisson que l'on admire le méritent sans doute. Mais elles ne sont que des traits d'union entre les moments successifs du récit, des pauses. Leur importance étant uniquement formelle, Poudovkine s'est plu à leur laisser leur valeur d'images simplement poétiques. L'essentiel de l'œuvre au contraire est tout entier interprété, selon les exigences d'un art pleinement conscient de ses possibilités de transfiguration. Qu'importe, si cette interprétation part du style « chromo » plutôt que de la nature même, comme chez Renoir, ou d'un substrat littéraire,



Le Retour de Vassili Bortnikov.



Le Retour de Vassili Bortnikov.

comme chez Bresson ? Depuis quand, en art, la manière utilisée est-elle importante, et non sa transfiguration ? Et en quoi le style « chromo » en tant que point de départ, est-il plus méprisable que les intérieurs de Vuillard ou de Matisse ? Or c'est avec génie que Poudovkine détruit et réordonne la matière qu'il utilise. C'est en sachant parfaitement ce qu'il faisait qu'il a choisi ces décors ternes et médiocres dont la grisaille convenait exactement à son impressionisme.

Voilà le grand mot lâché. Ce fameux réalisme socialiste sur lequel nous nous interrogions ironiquement, c'est un cinéaste impressioniste qui nous le révèle dans toute sa puissance poétique. Jusqu'à *La Moisson,* Poudovkine derrière Eisenstein faisait figure d'éternel second du cinéma soviétique. A soixante ans, avec son œuvre ultime et son chef-d'œuvre, il montre qu'il était le plus grand, et des deux le plus audacieux. Son dernier film est l'aboutissement de ses recherches, entreprises avec *La Mère et La Fin de Saint-Pétersbourg.* Alors qu'Eisenstein n'a rien fait de plus beau que *Potemkine* et que, passée l'époque révolutionnaire qu'il exprima de façon si pathétique, il aboutit à la superbe impasse — celle de tout l'art baroque — de *Que viva Mexico,* d'*Alexandre Newski* et d'*Ivan le Terrible.*

Lorsqu'aux dernières images du *Retour de Vassili,* la caméra se substitue au couple réuni et panoramique sur la vaste étendue de terres, d'eaux et de bois où vient de se dérouler l'histoire, nous remarquons avec surprise que jusqu'alors nous n'avions rien vu de ce paysage, tant nous nous étions intéressés exclusivement aux mouvements intérieurs des personnages, tant nous nous étions unis à eux, dont c'est le théâtre habituel et devenu quasi invisible de leur existence quotidienne, — à eux qui nous paraissaient au début si loin de nous. Tel est le miracle de l'art intimiste si achevé de Poudovkine. Après avoir fait *La Moisson,* il pouvait disparaître. Son œuvre ne mourra pas, et elle montre la voie féconde où déjà se sont engagés Raisman, Barnet, d'autres que nous ne connaissons pas encore.

Michel MAYOUX

Ruta et Georges Sadoul

FILMOGRAPHIE DE V. POUDOVKINE

Filmographie établie par Ruta et Georges Sadoul, d'après la Filmographie publiée par V.E. Vichnievsky dans *Vsevolod Poudovkine*, Goskinoisdat, 1951, et établie avec le concours de Poudovkine. Travail revu et complété par André Rossi et Yaroslav Brosz (Prague).

★

Vsévolod Poudovkine est né à Penza le 16 février 1893. En 1914, il termine ses études de sciences naturelles à la Faculté de physico-mathématique de l'Université de Moscou. Il exerce la profession de chimiste, puis participe aux combats de la première guerre mondiale : il est fait prisonnier et s'évade. Après des débuts dans le cinéma comme acteur, puis comme assistant, scénariste, décorateur doublés de solides études à l'institut du Cinéma (où il devait professer plus tard) il réalise en 1925 son premier film : *La Fièvre des échecs.*

★

1920

PENDANT LES JOURNEES DE LUTTE (*V Dni Borby*)

Film d'agitation, 600 mètres. *Scénario et réalisation :* Perestiani. *Opérateur :* Kozlovski. *Interprétation :* POUDOVKINE (un commandant de l'Armée Rouge), Gortchinire (un forgeron), N. Charternikova (sa fille), V. Kopralov (un officier polonais blanc). *Production :* Vulku, Cinéma d'Etat et le groupe des élèves de V. Gardine sous la direction de Perestian.

1921

LA FAUCILLE ET LE MARTEAU (*Serp i Molot*)

Drame, 1.500 m. *Réalisation :* Gardine. *Scénario :* Gortchiline-Chipoulinsky. *Assistant :* POUDOVKINE. *Opérateur :* Tissé. *Interprétation :* POUDOVKINE (André Krasnou, ouvrier agricole et soldat rouge), Ivan Gorbov (un paysan pauvre), A. Gromov (son fils, ouvrier). *Production :* V.F.K.O. (3e studio) et le groupe des élèves de V. Gardine sous sa direction.

FAIM... FAIM... FAIM... (*Golod, Golod, Golod*)

(Documentaire consacré à la famine de la Volga), 500 mètres. *Scénario et réalisation :* Gardine et POUDOVKINE. *Opérateur :* Edouard Tissé. *Production :* V.F.K.O. et 1re Ecole d'Etat du Cinéma.

1923

LE SERRURIER ET LE CHANCELIER (*Slessar i Kantzler*)

Film-roman, 2.148 mètres. *Réalisation :* Gardine et Olga Preobrajinskaïa. *Scénario :* Gardine et POUDOVKINE, d'après une pièce d'A. Lounatcharski. *Opérateur :* Slavinsky. *Décorateur :* Iegorov. *Interprétation :* Khoudoleev (l'empereur du Nordland), Khoudoleev (le chancelier), Gardine (Fravik Frei, avocat), J. Kopralov (le serrurier). *Production :* Vufku (Yalta et Odena).

Collaboration à plusieurs films scolaires réalisés dans le « Laboratoire expérimental » de Koulechov.

1924

LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES DE MISTER WEST AU PAYS DES BOLCHEVICKS

(*Neobytchaïnie Priklioutchenia Mister Vesta V Strane Bolchevikov*)

Comique, 2.680 mètres. *Réalisation :* Koulechov. *Scénario :* N. Asseiev. *Opérateur :* Levitzky. *Décorateur :* POUDOVKINE. *Interprétation :* P. Podobed (Mister West), un Cow-Boy (Boris Barnett), POUDOVKINE (l'aventurier Iban), A. Khokhlova (la comtesse), S. Komarou (le Borgne), etc. *Production :* Goskino.

1924-1925

LE RAYON DE LA MORT (*Loutch Smerti*)

Film d'anticipation fantastique, 2.848 mètres. *Réalisation :* Koulechov. *Scénario :* POUDOVKINE et Khokhlova, d'après un roman d'Alexis Tolstoï. *Assistants :* POUDOVKINE, Komarov, A. Khokhlova. *Décoration :* POUDOVKINE et Rakhals. *Opérateur :* Levitzky. *Interprétation :* POUDOVKINE (Pater Revo, fasciste), V. Vogel (Vog, fasciste), Podoveed (l'ingénieur), Kanarov (l'ouvrier), Khokhlova (l'assistante de l'ingénieur). *Production :* Goskino.

1925

LA FIEVRE DES ECHECS (*Chakhmatnaia Goriatchka*)

Comique, 400 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE et Chpikovski. *Scénario :* Chpikovski. *Opérateur :* Golovnia. *Interprétation :* V. Vogel (le héros), Zemtsova (l'héroïne), Y. Protazanov (l'aide pharmacien), Iouri Raïsmann (le peintre en bâtiments), Boris Barnett (le voyou), M. Jarov (l'homme qui paye l'amende), A. Ktorov (le militionnaire), J. Koval Samborsky (le voyou) et les participants du Tournoi d'échecs de Moscou. *Production :* Mejrabpom-Rouss. Réalisé à l'occasion du Championnat international de Moscou.

1925-1926

LE MECANISME DU CERVEAU (*Mekhanika Golovnogo Mozga*)

Documentaire scientifique, 1.850 mètres. *Scénario et réalisation :* POUDOVKINE. *Opérateur :* Golovnia. *Conseillers techniques :* les professeurs L. Voskresensky, Fourikov, S. Averintzev, A. Nemilov. *Production :* Mejrabpom-Rouss. Réalisé à l'Institut Biologique dirigé par Pavlov.

1926

LA MERE (*Mat*)

Drame, 1.850 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Scénario :* N. Zarkhi, d'après le roman de Maxime Gorki. *Assistant :* M. Doller. *Opérateur :* A. Golovnia. *Décorateur :* Kozlovsky. *Interprétation :* Vera Baranovskaïa (la mère), N. Batalov (son fils), Tchistiakov (le père), A. Zemstova (l'étudiante), Vesovstchikov (un jeune ouvrier), Vidonov (un ouvrier), J. Koval-Samborsky (Mucha), POUDOVKINE (un officier de police). *Production :* Mejrabpom-Rouss. Le film a été présenté en France en 1927 par « Les Amis de Spartacus ». Il a été et reste interdit par la censure.



La Fin de Saint-Pétersbourg.

1927

LA FIN DE SAINT-PETERSBOURG (*Koniets Sankt-Petersbourga*)

Epopée héroïque, 2.500 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Scénario :* Zarkhi. *Assistant :* M. Doller. *Opérateur :* Golovnia. *Décorateur :* Kozlovsky. *Seconds assistants :* A. Gendelstein, A. Ledachtchev, A. Fainzimmer, V. Strauss. *Interprétation :* Tchistiakov (un ouvrier), Zemtzova (sa femme), Tchouvelev (un paysan), Baranovskaia (sa mère), Komarov (le commissaire de police), POUDOVKINE et V. Vogel (les officiers allemands). *Production :* Mejrabpom-Rouss. Le film a été présenté en France en 1928 dans les Cinés-Clubs. Il a été et reste interdit par la Censure.

1928

TEMPETE SUR L'ASIE (*Le descendant de Gengis Khan*)
(*Potomok Tchingis Khana*)

Epopée révolutionnaire, 3.092 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Scénario :* Ossip Brik. *Opérateur :* Golovnia. *Décorateurs :* S. Kozlovsky et M. Aronson. *Assistants :* Ledatchev et Brenstein. *Interprétation :* Inkijinov (le descendant de Gengis Khan), Tchistiakov (le chef des partisans), Dedintzev (le général des occupants), L. Belinskaïa (sa femme), A. Soudakitchova (sa fille), V. Tzoppi (Mr Smith, représentant de la Compagnie anglaise), V. Petro (le missionnaire), F. Ivanov (un Lama), B. Barnett et K. Gourniak (deux soldats anglais). *Production :* Mejrabpom-film.

Le film a été réédité en 1949, en version sonore, sous la direction de V. Gontchoukov, et avec une partition musicale de N. Krioukov. Le film a été autorisé en France en 1929, mais la version muette alors présentée au Colisée avait fait l'objet de coupures importantes.

1929-1932

UN SIMPLE CAS ou LA VIE EST BELLE
(*Prostoï Sloutchaï* ou *Otchen Korocho Jivietsia*)

Comédie, 2.633 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Scénario :* Rjechevsky.

Assistant : M. Doller. 2e *assistant :* Jacob Kouper. *Opérateurs :* G. Bobrov et G. Kabalov. *Décorateur :* Kozlovsky. *Interprétation :* A. Babourine (P. Langovoï), E. Rogoulina (Macha), A. Gorchiline (l'ouvrier), A. Tchekoulaeva (sa femme), J. Novoletzev (Vassia), A. Tchistiakov (l'oncle Vassia), V. Kousmitch (Fedia), A. Belov (Gricha), V. Ouralsky (le soldat). *Production :* Mejrabpom-Film. Le film n'a, croyons-nous, jamais été présenté en France.

1933

LE DESERTEUR (*Desertir*)

Epopée sonore, 2.661 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Scénaristes :* Agadjanova, d'après la nouvelle de Krasnotavski et Lazebnikov « Le Paquebot et le Plan Quinquennal ». *Opérateurs :* A. Golovnia et Vogelman. *Décorateur :* S. Kozlovsky. *Musique :* Chapourine. *Ingénieur du son :* E. Nestcrov. *Assistants :* N. Kotchkov, E. Rutmann, B. Svechnitrov. *Interprétation :* B. Livanov (Carl Remm), V. Koriguine (Zeile), Tania Makarova (Greta), Youri Gliser (Martchella), A. Tchistiakov (Müller), D. Kozovsky (Strauss), F. Holm (Hans), O. Tille (Frantz Klugge), K. Gourniak (Otto), J. Lavrov (Richter), M. Alechtchenko (Bertha), K. Sizikov (August), S. Martinson (un passant), V. POUDOVKINE (le porteur), Serge Guerasimov et M. Straukh (les « Bonzes »). *Production :* Mejrabpom-Film.

1938

LA VICTOIRE ou LE PLUS HEUREUX (*Pobieda* ou *Samiï Stchastlivïï*)

Comédie dramatique sur l'aviation stratosphérique, 2.325 mètres. *Réalisateurs :* POUDOVKINE et Doller. *Scénario :* N. Zarkhi. *Adaptation :* Vsevolod Vichnievsky. *Opérateur :* Golovnia. *Décorateurs :* V. Ivanov et V. Kamsky. *Musique :* Youri Chapourine. *Son :* E. Nesterov. *Assistants :* J. Bir, V. Soukhova, L. Petchieva. *Interprétation :* E. Kortcheguina-Alexandrovskaïa (la mère), V. Soloviev (le fils), A. Zoubov (son frère), S. Ostrooumov (Lanov), L. Liachenko (Fomine), N. Janov, A. Gretchann, E. Karpova, L. Kaliojnaïa. *Production :* Mejrabpom-Film. Le film avait commencé par s'intituler *Notre aviation*. Le scénariste Natan Abramovitch Zarki, né en 1900, était mort tragiquement en 1935 dans un accident d'auto d'où Poudovkine se tira, par miracle, vivant. Le réalisteur ressentit très profondément la mort de son précieux collaborateur de *La Mère* et de *La Fin de Saint-Pétersbourg*. Le scénario de *La Victoire* fut, après la mort de Zarki, terminé par V. Vichnievsky. Film inconnu en France.

1939

MININE ET POJARSKY

Film historique, 3.647 mètres. *Réalisateurs :* POUDOVKINE et Doller. *Scénario :* Chklovsky. *Opérateurs :* Golovnia et Lobova. *Décorateurs :* Outkine et K. Efimov. *Musique :* Chapourine. *Son :* Nesterov. *Texte des chansons :* N. Asseiev. *Assistants :* Gomorov, Sanov, Maslov, Soukhov, Petchieva. *Conseillers historiques :* Professeurs V. Pitcheta, V. Lebediev, N. Sobolicv, N. Protazov, L. Yarounine. *Interprétation :* A. Khanov (Minine), B. Livanov (Pojarsky), Boris Tchirkov (Roman), L. Sverdlin (G. Orlou), V. Moskvine (Stepan Khorochev), I. Tchouvelev (Vaska), V. Doropeev (Outzine), A. Chaguine (P. Lapounov), S. Komarov (le Prince Troubetzkoï), N. Porogine (E. Kalougsky), A. Nejdanov (Mstilavsky), N. Nikititch (Fedor Zotov), E. Kouziourina (la Princesse Pojarsky), M. Astangov (le Roi Sigismond), L. Fenine (Smith), A. Goriounov (L'Hetman Khodkevitch), P. Arkadine (Tichkievitch), A. Faït (un officier Polonais). *Production :* Studios Mosfilm.

Minine et Pojarsky a reçu en 1941 un Prix Staline de première classe, attribué à Poudovkine et Doller, et aux acteurs Livanov et Khanov. Le film a été présenté en 1951 par la Cinémathèque Française.



Tempête sur l'Asie.

1940

VINGT ANS DE CINEMA SOVIETIQUE (*Kino za XX Liet*)

Film artistique documentaire, 2.451 mètres. *Réalisation et montage* : POUDOVKINE et Esther Choub. *Scénario et commentaire* : Youri Oliecha et A. Matcheret. *Musique* : Krioukov. *Son* : V. Popovet, B. Bolsky. *Assistants* : J. Sliout, M. Zarjitzkaïa. *Monteurs assistants* : V. Soukhovat, L. Petchieva, E. Javoroukova, A. Pobevchakova, A. Kaufmann et T. Tibova. *Production* : Studios Mosfilm. Film inconnu en France.

1941

SOUVAROV

Films historique, 2.948 mètres. *Réalisation* : POUDOVKINE et Doller. *Scénario* : G. Grebner. *Opérateurs* : A. Golovnia et T. Lobova. *Décorateurs* : V. Egorov et K. Efimov. *Musique* : Chaporine. *Son* : Timartzev. *Truquages* : Stepanov. *Assistants* : Gomorov, Sanov, Soukhova, Petchieva. *Conseiller historique* : N. Levitzky. *Interprétation* : Tcherkassov (Souvarov), V. Arsenov (Mechtchesky), A. Yatchnitzky (Pavel), M. Astangov (Arakicheiev), S. Kiligan (Bagration), G. Volkonsky (Koutouzov), N. Arsgy (Milodarovitch), V. Marouta (Toubdukine), Antonov (Tiourine), A. Khanov (un vieux soldat), G. Kovrov (valet de Souvarov). *Production* : Studios Mosfilm.

Souvarov a reçu en 1941 un Prix Staline de première classe, attribué à Poudovkine et Doller, et aux acteurs Nicolas Tcherkassov et A. Khanov. Film présenté en France en 1951 par la Cinémathèque Française.

1941

FESTIN A GIRMOUNKA (*Pir V Girmounke*)

Nouvelle cinématographique en deux bobines. *Réalisation* : POUDOVKINE et Doller. *Scénaristes* : Leonide Leonov et N. Chpitovsky. *Opérateurs* : Golovnia et T. Lobova. *Décors* : Doubrosky-Echke. *Musique* : N. Krioukov. *Son* : N. Timartzev. *Interprétation* : P. Gueraga (un partisan), V. Ouralsky (Petr), X. Zoueva (la vieille Proskovia), A. Danilova (une jeune femme). *Production* : Mosfilm.

Le film fait partie du recueil *Actualités de Guerre n° 6*. Film inconnu en France.



Amiral Nakhimov.

1941-1942

LES ASSASSINS PRENNENT LE LARGE (*Oubiïtzi Vichodiat na Dorogou*)
Aspects du Fascisme (*Litzo Fachisma*)

Recueil de Nouvelles cinématographiques en 7 parties. *Réalisation :* POUDOVKINE et Taritch. *Scénaristes :* POUDOVKINE et Boltchtchintzov, d'après des contes de Bert Brecht. *Opérateurs :* B. Voltchek et Saveliev. *Décors :* A. Berger. *Musique :* N. Krioukov. *Son :* K. Gordon. *Interprétation :* Sabolevsky et V. Koulakov (soldats Allemands), O. Jakov et B. Blinov (officiers Allemands), Astangov (Frank), Voïtzik (Martha), S. Magaril (Anna), A. Violinov (le Professeur), O. Jizneva (Clara), A. Roumnev (Renn), A. Danilova, G. Svetlani (les partisans). *Production :* Studio Central replié à Alma Ata. Le film n'a pas été mis en distribution.

1943

AU NOM DE LA PATRIE (*Vo Imia Rodiny*)
Les Hommes Russes (*Rousskié Lioudi*)

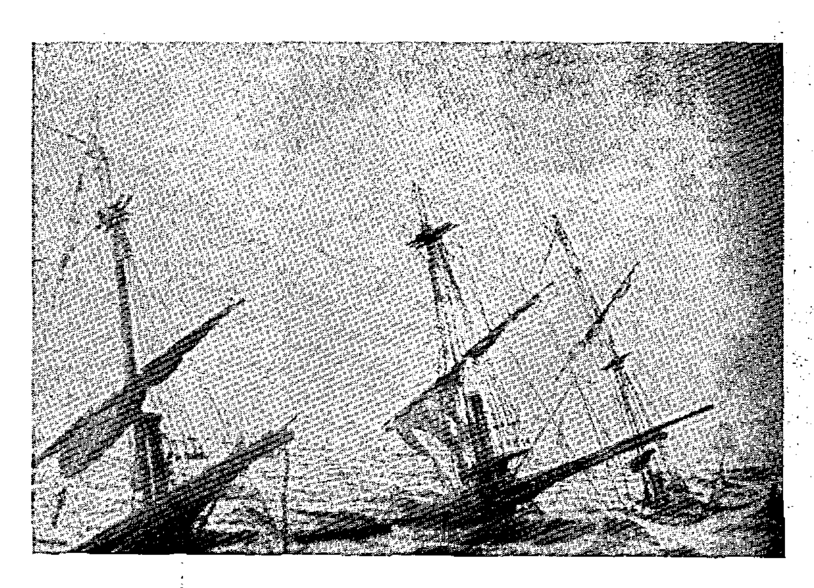
Film dramatique de Défense Nationale, 2.646 mètres. *Réalisation et adaptation :* POUDOVKINE et D. Vassiliev, d'après la pièce de Constantin Simonov, « Les Hommes Russes ». *Opérateurs :* Voltchek et Saveliev. *Décors :* Vechsler. *Truquages :* Ptouchko, Aretzky et Krazny. *Musique :* B. Bolsky, sur des thèmes de Moussorgsky. *Son :* B. Gordon. *Interprétation :* N. Krioutchkov (Safonov), E. Tiapkina (sa mère), M. Jarov (Globa), F. Kourikhine (Vasine), Pastoukhova (Anochtchenko), Aleinikov (Iline), Gribkov (Kharitonov), A. Danilova (Choura), Tchepel (Kozlovsky), POUDOVKINE (un général Allemand), B. Poslavsky (Werner), A. Roumnev (Rosenberg), V. Koulakov (Semenov). *Production :* Studio Central replié à Alma Ata.

Au nom de la Patrie a valu à Poudovkine et à l'acteur P. Aleinikov l'insigne d'Honneur de l'Ordre du Drapeau Rouge du Travail, décerné par le Presidium du Soviet Suprême. Film inconnu en France.

1947

L'AMIRAL NAKHIMOV (*Admiral Nakhimov*)

Film historique, 2.541 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE. *Direction des*



Amiral Nakhimov.

acteurs : D. Vassiliev. *Scénario :* Loukovsky. *Opérateurs :* Golovnia et Lobova. *Décors :* Egorov, Weisfeld et Joufenov. *Musique :* N. Krioukov. *Son :* Zorine et Chmalev. *Truquages :* B. Aretzky, M. Semenov, D. Soulerjitzky. *Assistants :* Jigalko, Voss, Piobrovsky, Pietchieva. *Conseiller historique :* l'Académicien E. Tarlé. *Conseiller militaire :* le Capitane Novikov. *Interprétation :* A. Diky (l'Amiral Nakhimvo), E. Samoïlov (Bourouuov), Vladislavsky (Capitaine Lavrov), V. POUDOVKINE (le Prince Menchikov), Tchapliguine (Kornilov), Baranovsky (Sobolevsky), L. Kniazev (P. Kochka), Khokhlov (Napoléon III), P. Simonov (Osman Pacha), Gaïdebourov (Lord Raglan), B. Olenine (le Général Pélissier), N. Brilling (le Capitaine Evans), N. Rardtchenko (Tania Lavrova), G. Goumetsky, N. Oparine, P. Rojdestvensky, K. Starastine (Matelots). *Production :* Mosfilm.

Le 4 septembre 1946 la première version du film encore inédite avait fait l'objet de critiques dans une résolution élaborée par le Comité Central du Parti Bolchevik consacrée principalement au film de Gregori Loukov, *La Grande Vie* (deuxième partie). Après cette résolution, Poudovkine apporta diverses modifications à son œuvre primitive.

L'Amiral Nakhimov a reçu en 1947 un Prix Staline de première classe, attribué aux réalisateurs Poudovkine et Vassiliev, au scénariste Loukovsky, à l'opérateur Golovnia, au compositeur Krioukov, aux acteurs A. Dicky, L. Kniazev, R. Simonov.

Prix de la meilleure photographie au Festival de Locarno en 1946.

Prix de la mise en scène au Festival de Venise en 1947.

Premières représentations à Paris : 11 février 1948 aux cinémas Broadway, California et Cinémonde-Opéra.

1948

TROIS RENCONTRES (*Tri Vstretchi*)

Recueil de trois nouvelles cinématographiques en Sovcolor, 2.357 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE, Youtkevitch et Ptouchko. *Scénaristes :* Ermolensky, Pogodine et Bleiman. *Opérateurs :* F. Provorov, Guelein, A. Kaltsati, Andrikanis. *Musique :* Krioukov. *Interprétation :* T. Makarova, Boris Thirkov, M. Dierjavine. Première représentation à Paris : 21 février 1951.

1950

JOUKOVSKY

Film biographique en couleurs, 2.445 mètres. *Réalisation :* POUDOVKINE et D. Vassiliev. *Scénario :* Grauberg. *Direction des acteurs :* Saakov, Trachtenberg, G. Saïd Zaze. *Opérateurs :* Golovnia et Lobova. *Décors :* Weisfeld, Gontcharov et Lovriguine. *Musique :* V. Chevaline. *Son :* Zopine. *Effets spéciaux :* Koum, Souvorov, Krasny, Grivtzov. *Assistants :* Vinokourov, Voss. *Conseiller scientifique :* l'Académicien Christianovitch. *Interprétation :* Youra Yourovsky (Joukovsky), Soudakov (Mendeleïev), Belokourov (Tchapliguine), Drouznikov (Nesterov), S. Guiantzinova (la mère de Joukovsky), Frolova (sa sœur), O. Froelich, Khokllov, Grebkov (Professeurs), Bitioukov, Tchemodourov, Pountous, Smernov, Joumatov, Riabouchinsky, Nazvanov (élèves de Joukovsky), Arsenov (le Grand Duc). *Production :* Studios Mosfilm.

Joukovsky a reçu en 1950 un Prix Staline de 2e classe, attribué aux réalisateurs Poudovkine et Vassiliev, aux acteurs Yourovsky, Belokourov et Bitioukov, aux opérateurs Golovnia et Lobova.

Prix de mise en scène décerné à Poudovkine au Festival de Karlovy Vary en 1950. Film interdit en France.

1953

LE RETOUR DE VASSILI BORTNIKOV

Adaptation et réalisation : POUDOVKINE. *Sénario :* Nikolaïeva et Gabrilovitch, d'après le roman « La Moisson » de G. Nicolaïeva, Prix Staline de littérature 1951. *Opérateur :* S. Ouronssevski. *Régisseur :* E. Zilberchtein. *Compositeur :* K. Moltchanov. *Interprétation :* S. Lioukanov (Vassili Bortnikov), N. Medviéva (Avdotia Thikhonovna), N. Timofeiev (Stepane Mokhov), A. Tchemodourov (Tchekanov), I. Makarova (Frossia). *Production :* Mosfilm, 1953. Première représentation à Paris : salle Pleyel, 10 juillet 1953.

***

Poudovkine est apparu comme acteur notamment dans *La Nouvelle Babylone* (un commerçant parisien) de Kozintsev et Trauberg (1929), *Le Cadavre Vivant* (rôle de Fedia) d'après Tolstoï, mise en scène de Feodor Ozep, Berlin (1929), dans *Ivan le Terrible* d'Eisenstein (1945), ainsi que dans le rôle d'un magicien dans le film de Koulechov, *Verilaya Kassarejka.*

Écrits de Poudovkine

KINOPECHIAT (*Ecrits sur le Cinéma*), Moscou (1927 ou 1928).

Edition allemande : FILMREGIE UND FILMMANUSCRIPT, traduit par Georg et Nadia Friedland, avec importante préface spécialement écrite pour cette édition par Poudovkine (251 pages), Litchtbild Bühene, Berlin (1928).

Editions anglaises : FILM TECHNIQUE, traduction par Ivor Montagu (204 pages), Gollancz, Londres (1929). Réédition, Newness, Londres (1933).

Editions italiennes : FILM E FONOFILM, traduction par Umberto Barbaro (257 pages). Ed. d'Italie, Rome (1935). Réédité en 1946.

Pas d'édition française.

***

AKTER V FILME (L'Acteur dans le Film). Cours donnés à l'Institut du Cinéma d'Etat de Moscou. Publié avec un avant-propos de Nicolas Yesouitov, par la section cinématographique de l'Académie des Beaux-Arts. Leningrad, mai 1934.

Editions anglaises : FILM ACTING. Traduction d'Ivor Montagu. Newness, Londres (1935) (153 pages) ; 2e édition, chez le même éditeur, Londres (1937).

Editions italiennes : L'ATTORE NEL FILM. Traduction d'Umberto Barbaro (132 pages). Edizioni di « Bianco e Nero », Rome (1939) ; 2e édition (110 pages) : Edizioni dell'Ateneo, Rome (1947).

Pas d'édition française.

⁂

Les deux ouvrages précédents ont été réunis en un seul volume de 204 + 154 pages et réédités sous le titre FILMTECHNIQUE AND FILMACTING, *The Cinema Writings of V.I. Pudovkin,* dans la traduction d'Ivor Montagu, avec une préface de Lewis Jacobs, par Lear Publishers, New York (1949).

⁂

En collaboration avec E.M. Smirnova : POUTI RASVITIIA SOVIETSKOÏ KHUDOJSTVENNOÏ KINEMATOGRAFII (Les chemins du développement de l'art du film soviétique). Editions de la Pravda, Moscou 1950.

⁂

COLLABORATIONS A DES RECUEILS SOVIETIQUES

PEREKHOD RUSSKIKH VOÏSK TCHEREZ ALPII (*Le passage des Alpes par les armées Russes*) dans le recueil ISTORIIA SOVIETSKOGO KINO ISKOUSSTVA (*Histoire de l'art du Film soviétique 1940-1941*), tome I, Moscou 1946.

Reproduction d'un article sur le tournage de *Souvarov,* publié par les ISVESTIA le 5 octobre 1940, et publié dans une anthologie des principaux articles soviétiques publiés en U.R.S.S. sur *Souvarov* et *Minine et Pojarsky* (pages 254-265 du recueil).

OB OSNOVNYKH ETAPAKH RAZVITIA SOVIETSKOGO KINO (*Les principales étapes du dévelopement du Cinéma Soviétique*). Dans le recueil *30 Liet Sovietskoï Kinematografii* (30 ans de Cinéma Soviétique), pages 63 à 78. Goskinoisdat, Moscou 1950.

RABOTA AKTERA V KINO I SISTEMA STANISSLAWSKOGO (*Le travail de l'acteur au Cinéma, et le Système de Stanislavsky*). Dans le recueil *Voprossy Masstertsva v Sovietskom Kino iskousstvié* (Questions de métier dans l'art du film soviétique), réunissant des articles de Guerassimov, Tchiaourelli, Raismann, Rochal et Borisov. Pages 43 à 79 du recueil. Moscou, 1952.

⁂

ARTICLES PUBLIES EN FRANÇAIS

LE MONTAGE, traduction de la préface à l'édition allemande de *Kino Pechiat,* Cinéa-Ciné pour Tous, 1929.

LE MONTAGE, pages 53-68 du recueil *Le Cinéma d'aujourd'hui et de demain,* plaquette publiée en 1946 par Sovexport-Film à l'occasion du premier Festival de Cannes.

LE CINÉMA SOVIÉTIQUE, revue *Europe* (juin 1950), pages 55-71.

MICHEL ANGE, CE MÉCONNU, *Les Lettres Françaises* (9 juillet 1953), traduction d'un article publié en 1952 par *Soviets*

⁂

L'HOMME NOUVEAU ET LE DRAME ANCIEN (*Les Lettres Françaises,* 23 juillet 1953), reproduction d'un article publié en février par la revue soviétique ISKOUSSTVO KINO (n° 2). Poudovkine y expose la conception de son dernier film *Le retour de Vassili Bortnikov.*

⁂

Selon Poudovkine, la meilleure monographie qui lui ait été consacrée serait le livre d'A. Marianov : *Narodniï Artist S.S.S.R. Vsevolod Poudovkine* (Vsevolod Poudovkine, artiste du peuple d'U.R.S.S.), Goskinoizdat. Moscou, avril 1951, un volume de 238 pages, avec de nombreuses illustrations hors texte, et une filmographie de V.E. Vichnievsky.

Maurice Schérer

DE TROIS FILMS ET D'UNE CERTAINE ÉCOLE

« Il faut être absolument moderne » (RIMBAUD).

— « Oui, dis-je, vous avez raison : loin de moi l'idée d'un néo-classicisme. Si le cinéma n'est pas capable de peindre ce qu'il y a de plus actuel dans nos préoccupations, j'en ferai volontiers bon marché. Mais entendons-nous. Vous voulez des exemples ?

— Dites...

— Soit et vous m'amenez à faire un rapprochement auquel je n'avais pas songé. Dans toute la production d'après-guerre, je vois déjà trois films-clefs, neufs par leur manière, modernes par leur sujet, *Le Fleuve, Stromboli* et, pour le troisième, *Under Capricorn...* ou plutôt *Strangers on a train;* optons pour *l'Inconnu.*

(Ceci se passait il y a environ un an).

— Renoir, Rossellini, Hitchcock, presque tous trois de vieux routiers...

— Je l'admets, même du second, mais qu'importe ? Si le cinéma est un art, ce que vous m'accordez, je crois que l'originalité véritable y a, comme ailleurs, besoin d'attendre le nombre des années. Vous connaissez le mot de ce peintre de soixante ans.

— Qui répondit : les jeunes peintres c'est moi... Je veux bien. Quant aux sujets... Encore auriez-vous dit : *Asphalt Jungle, Verdoux, Le Voleur de Bicyclette,* que sais-je !

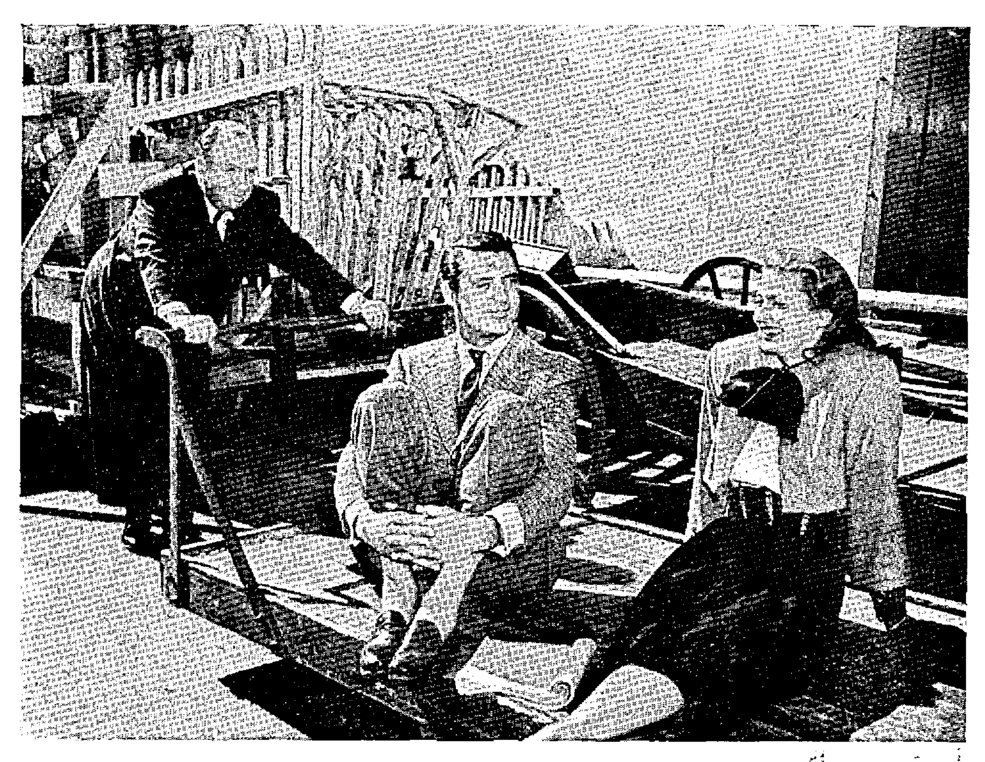
— Ces films, et bien d'autres encore, peignent leur temps, reflets d'une époque, tout compte fait, assez exaltante. Je parlais un peu pompeusement de préoccupations, disons d'aspirations...

— L'art en avant de l'action, disait Rimbaud.

— Oui et non. Cette idée d'un *avant* et d'un *après,* d'une évolution unilinéaire me paraît très contestable. Les derniers quatuors de Beethoven ne sont ni plus ni moins modernes que les premiers Liszt, ni les *Baigneuses* de Cézanne que les premiers Matisse. Les films que j'ai cités sont assez hors de leur temps pour se démoder moins que d'autres, mais ils n'en expriment que mieux son malaise ou ses espoirs. D'ailleurs, ils édifient plus qu'ils ne sapent et s'ils critiquent, dénonceraient plutôt ce qui n'a pas pris forme, au lieu de s'attarder dans la satire de ce qui n'est plus.

— Retour aux bons sentiments, à des valeurs traditionnelles. Réaction contre un certain progressisme niais, si j'ai bien saisi ?

— Retour, réaction : le coup est dur ! Ces films sont modernes, dis-je et je le maintiens; qu'en apparence ils se réfèrent à une certaine



Alfred Hitchcock, Cary Grant et Ingrid Bergman lors du tournage de *Notorious.*

idée de l'homme qui fut celle des siècles derniers plus que celle aujourd'hui en vogue, cela ne me gêne pas le moins du monde. Progression dialectique, devraient dire nos marxistes. Toutefois, gare au système : tels critiques littéraires ont beau pester contre les sous-produits d'écoles naguère vivantes, ersatz de Breton, Faulkner ou Kafka, peine perdue, s'ils n'ont rien d'autre à proposer.

— Car, pour vous, le cinéma propose ?

— En ces rares et réconfortants exemples. Pauvre entreprise et bien détestable snobisme que d'exalter l'épouse, non plus l'aventurière, la douceur du foyer plutôt que le romantisme des bars, s'il n'est là que volonté crispée de brûler ce que les autres adorent. Si l'héroïne de *Stromboli,* au delà de la liberté, aspire à la morale, n'y a-t-il pas là peinture d'un siècle qui porte déjà le joug d'un affranchissement, disent certains, à peine esquissé. Et ces êtres falots du *Nord-Express,* je les vois moins englués dans l'absurde quotidien, marionnettes en plexiglass d'une caligaresque parade foraine, qu'aux prises avec le scrupule d'une conscience dont l'automatisme de la vie moderne n'a fait qu'affiner la pointe extrême. Quant au *Fleuve,* peut-être ce film ne tente-t-il rien d'autre que de nous réconcilier avec un monde dont l'idyllique douceur n'émousse en rien la cruauté. Vous connaissez ce poète qui, à ses heures, peint des ectoplasmes et des amibes. Permettez-moi de refuser tout naïvement une vision de l'homme que le

naïf cinéma est, ma foi, bien incapable de faire sienne. Ne souhaitons donc pas trop que celui-ci ne nous métamorphose en cloportes au moment où il se révèle si apte à magnifier le geste humain.

— Même dans la vie moderne.

— Plus particulièrement, sans doute, dans la mesure où elle se montre plus réfractaire à cette entreprise — encore que vous sachiez mon admiration pour *Nanouk* ou *Tabou.* — Quoi de plus insupportable sur l'écran, accordez-le-moi, que le spectacle de la machine ; dans notre vie d'aujourd'hui, le contact de l'homme et de l'outil devient si abstrait (manier un levier, appuyer sur un bouton) qu'il n'est pas possible d'y intéresser nos yeux sans une de ces violences ou ruses d'où naît l'art. Songez à cette magnifique scène où, devant l'eau jaillissante, les robots de *Métropolis* se redécouvrent vivants. Je sais que notre peinture, notre musique, notre architecture, depuis près de cent ans suivent une voie inverse. J'admirerais le cinéaste qui oserait déclarer tout haut que cela ne le concerne pas. Je simplifie à dessein pour bien vous marquer que je n'ai cure de ces philosophies du comportement, de l'échec, de cet absurde dont je parlais. Curieuse contradiction qu'une conscience qu'on ravale au rang d'épiphénomène et dont on claironne en même temps je ne sais quelles revendications à la liberté !

— Feriez-vous donc aussi de la liberté la suprême valeur ?

— Pourquoi pas ? Mais j'entends qu'on soit libéré d'autres contraintes... Voyez-vous, dans ces films mêmes...

Ceci donc se passait il y a un an. Il se trouve qu'en ces premiers mois de 1953, l'événement vient apporter à ma thèse des exemples plus convaincants que ceux que j'invoquais. Œuvres très différentes, certes que *Le Carrosse d'Or, Europe 51, I Confess*, produits de tempéraments, de conceptions, de méthodes tout opposés. Et pourtant, je n'ai pas seul été frappé non seulement par la parenté de leur style, en ses plus hautes ambitions, mais par l'identité du thème qu'ils développent. N'orchestrent-ils pas tous trois comme un défi de l'esprit à l'inertie de la glaise sociale, défi dis-je bien, non revendication, appel à quelque louche pitié. La solitude qu'ils nous découvrent est celle de l'être exceptionnel, ou que les circonstances font du moins tel, solitude du génie non du paria ou du raté. Au héros de la fiction classique, ils substituent non ce fameux *anti-héros* dont Rousseau lança la mode mais un être que l'humilité de sa condition, sa candeur, la bizarrerie d'un destin loin d'excuser offrent entier à la rigueur de notre jugement. Toutes choses qu'on ne pourrait dire d'un *African Queen,* d'un *Limelight,* d'un *Umberto D.* dont mon interlocuteur de l'an dernier ne m'a pas caché qu'il fit ses délices.

J'avoue que si je m'étais proposé d'exalter ces trois derniers films, les mots ne me manqueraient pas pour bien marquer l'estime exacte en laquelle je les tiendrais. Je veux dire que mon éloge s'inscrirait à l'intérieur de catégories que la critique d'art moderne a si soigneusement délimitées qu'on vous pardonne volontiers de ne s'y référer que par les plus indirectes allusions. Je parlerais par exemple d'une idée de l'*échec* qui depuis l'*Education sentimentale* est devenue pour le lecteur ou spectateur averti la pierre de touche d'une incontestable prétention à la profondeur. Je relèverais dans ces trois œuvres la

présence d'une certaine notion de l'*évènement pur* qui, comme on sait, a pris la place de la vieille idée de Dieu ou du destin. J'ajouterais toutefois que l'affabulation de ces thèmes ne va pas sans y être nuancée d'un humour *noir* dans la première, *discret* dans les deux dernières et sachant heureusement compenser les effets d'une émotion d'ailleurs non moins discrète et *contenue*. Un tel renversement s'est produit, en ce siècle, dans la hiérarchie des valeurs esthétiques que les situations, les intrigues que nos devanciers auraient présenté comme l'effet de la seule marche naturelle des passions sont précisément, de nos jours, dénoncées comme mélodramatiques. Je ne vois vraiment pas en quoi le sujet d'*Europe* 51 est plus invraisemblable que, mettons, *Polyeucte*, en quoi nos larmes y sont moins noblement sollicitées; que l'efficacité de l'image y double celle de la parole, ou se substitue à elle, n'est certes pas ce qui peut choquer un amoureux du cinéma. Qu'un criminel roué tienne un prêtre dans les rets d'un chantage moral dont Ulysse éprouva les effets sur le jeune cœur de Néoptolème, la rareté de cette donnée n'entache en rien la vraisemblance des faits qui en découlent. Je crois tout bonnement que le but de l'art, d'un art de fiction, est de donner fondement à une situation extraordinaire, d'aller vers la vérité plutôt que de partir d'elle. Prenez, par exemple, un des plus beaux thèmes du roman du XIX[e] siècle, ces héros de Gœthe, de Balzac qui s'identifient si bien avec le feu d'une passion qu'il semble qu'ils ne puissent survivre à son étouffement. On ne meurt pas d'amour dans un film, ni de l'excès d'un scrupule comme dans *Honorine* ou les *Affinités Electives*. Force m'est de le constater. Mais pourquoi cela ? Parce que l'art de l'écran n'est pas encore apte à rendre palpable l'évidence d'une telle emprise de l'esprit sur le corps. Je gage que cela « viendra » et quelques scènes d'*Under Capricorn* ou des *Anges du Péché* n'en portent-elles pas déjà l'ébauche ?

Mais j'interromps ces références littéraires, de peur qu'elles trahissent mon dessein, plus qu'elles ne le soutiennent, ayant voulu simplement indiquer que le cinéaste aurait tort de se montrer *a priori* réfractaire à la sollicitation de motifs anciens mais non périmés et qui, non seulement, élargissent le champ de son invention, mais mettent en pleine lumière un monde de rapports déjà plus ou moins clairement perçus par le peintre ou le romancier ancien, (car l'homme n'est-il pas toujours un peu l'homme ?) sans que celui-ci ait eu à sa portée l'instrument le plus propre à les exprimer. Chose curieuse, considérée de ce point de vue d'une symbolique du geste, de l'attitude humaine, la littérature, disons d'avant Flaubert, se montre beaucoup plus riche qu'une description du seul comportement, qu'une recherche si libre de la métaphore que, toute chose comparée à tout, celle-ci perd de sa primitive efficacité. Avez-vous remarqué comment la beauté des images de Gœthe ou de Balzac, pour en rester à mon exemple, a pour fondement une idée scientifique qui fait sourire nos modernes, le sentiment d'une affinité entre les corps et les esprits, puérile dira-t-on, mais qui garde des racines si profondes dans notre croyance, qui a si fort marqué notre langage, que je ne saurais blâmer le cinéma de lui donner, par un recours tout simple à l'évidence, comme un nouvel et irréfutable fondement ?

Et pourtant, si je m'étais contenté de dire que ces trois films sont *du cinéma*, et bien la forme la plus haute de cet art, alors que les trois que je leur oppose ne sont que de bons films de scénaristes, je craindrais qu'on ne me suive encore moins. Quoi Chaplin ? — Hé oui ! En quittant la voie limitée et sûre d'une pantomime qu'il illustra de son génie comique, peut-être a-t-il préservé toute son intelligence, mais son talent a abdiqué le plus clair de son efficacité. Si j'ai cité une œuvre de John Huston c'est que ce metteur en scène me paraît être un des représentants les plus brillants et les plus caractéristiques d'une certaine intelligenzia de sa profession, plus riche d'esprit que de vraie sensibilité et j'avoue que son style, bien que formé à la meilleure école — j'entends l'américaine — m'a toujours paru, malgré quelques heureuses trouvailles, assez indigent d'invention. Et j'en dirais tout autant de l'italien de Sica. Qu'on me pardonne ces pointes : mon but, dans cet article, est d'éclairer plus que de démolir ; mais cette lumière que je voudrais des plus vives ne peut jaillir que mieux d'une opposition. Et, d'ailleurs, la quasi-unanimité de la critique n'a-t-elle pas écrasé de son mépris, voire de ses insultes soit *Le Carrosse*, soit *Europe*, soit *I Confess ?* Suprême injure, on ne leur accordait même pas l'honneur d'y déceler l'échec d'une ambition, dans tous les trois manifestement très haute ; on attribuait le choix de leur sujet à l'effet de la résignation, du dégoût, voire de la plus matérielle nécessité. Oui, il y a un cinéma maudit et, chose grave, cette malédiction n'est pas tant le fait des puissances d'argent, d'une censure, d'un public ignare que de ceux dont la profession même semble garantir, sinon toujours la justesse, du moins la prudence et la probité de jugement. Sans doute certains, et des plus compétents, ont-ils déjà dit le cas qu'ils faisaient de l'un ou de l'autre de ces films. Cela ne me suffit point, c'est en bloc que je prétends ici les défendre, afin de mieux déceler le son neuf et déroutant qu'ils rendent, pour d'autres faiblesses, à mes yeux exceptionnel mérite. Je sais qu'il y a quelque outrecuidance à s'opposer à un goût si généralement adopté : aussi ne parlé-je pas en mon nom personnel. Puisque Pierre Kast m'a fait naguère l'honneur de m'instituer chef de file d'une *école* qui brille peut-être plus par la flamme que par le nombre de ses adeptes, tendance qu'André Bazin plaçait à la suite de son enquête à l'extrême pointe — je veux bien — du dogmatisme dans la critique, qu'il me soit permis de me faire l'interprète des goûts d'une fraction, minoritaire certes, mais fraction tout de même de la rédaction d'une revue dont l'éclectisme, au sein d'un même amour du cinéma, garantit assez la compétence et le sérieux. Je ne crois pas qu'il y ait de bonne critique qui ne s'inspire d'une *idée* soit de l'art, soit de l'homme, soit de la société et ne fais nullement grief à telle ou telle feuille politique d'observer dans ses jugements sur l'art la ligne la plus étroite. Toutefois, dans ces *Cahiers* qui n'ont pour objet que le cinéma, ce n'est pas sans quelques précautions et sur le mode analogique qu'il m'arrive, en général, de faire appel à des convictions que la fréquentation des cinémas n'a pas été seule à former : je voudrais que mon, notre, dogmatisme — si dogmatisme il y a — s'inspirât avant tout de la conscience d'une évolution dont, de tous les arts, celui du film est seul à porter claire-



Roberto Rossellini et Ingrid Bergman entre deux prises de vues d'*Europe 51*.

ment la trace. Le fait d'assimiler la valeur cinématographique d'une œuvre à la violence d'une certaine revendication sociale m'apparaîtrait, de la part d'un Pierre Kast, comme une « aimable plaisanterie » si le sens de l'évolution la plus féconde n'avait été — même chez certains auteurs traditionnalistes d'avant-guerre — précisément vers la *gauche,* selon le vieux principe de Hugo « liberté dans l'ordre, liberté dans l'art ». Qu'un tel précepte ait porté ses fruits, je le concède, qu'en la Byzance où nous vivons, il ait perdu sa raison d'être, ceci est non moins certain.

C'est pourquoi je veux pour conclure, revenir à l'aspect de ces trois films auquel je m'étais d'abord attaché : le social. Depuis l'accession du cinéma à la dignité de l'art, je ne vois qu'un seul grand thème que celui-ci se soit proposé de développer : l'opposition de deux ordres, l'un naturel, l'autre humain, l'un matériel, l'autre spirituel, l'un mécanique, l'autre libre, l'un celui du désir de l'appétit, l'autre de l'héroïsme ou de la grâce; opposition toute classique mais dont le privilège de notre art est de donner une traduction si directe qu'au truchement du signe, se substitue l'immédiat de l'évidence. Est donc apparu un univers de rapports que les autres arts, s'ils l'avaient éclairé, ne pouvaient que désigner, non montrer : rapport de l'homme et de la nature, de l'objet, le plus directement sensible et non l'un des moins beaux, mais

aussi, depuis l'ère du parlant celui moins visiblement traduisible de l'individu et de la société. Thème ingrat, entre tous, la convention toute pure remplaçant ici l'efficace inflexion de l'expérience ou de l'instinct. Ce n'est pas un des moindres mérites du *Carrosse d'Or* que d'outrepasser la satire en laquelle on veut encore cantonner son auteur et, par une sorte de bouffonnerie sublime, qui ne compte, à ma connaissance, aucun précédent dans l'art — même chez Shakespeare — pourvoir l'homme comme d'une seconde nature, magnifier la comédie par la vérité de son imitation de cette part, et non la moins profonde, de la vie, qui est justement comédie. Ainsi le défi que lance la Magnani à la cour du Pérou n'en prend-il que plus de relief : il ne s'agit pas tant de dénoncer l'ordre en tant que tel — facile et bien vaine entreprise — que d'en déceler les nécessaires contradictions. Si l'art est, en son fond, moral, ce n'est pas en découvrant la voie d'une égalité ou liberté abstraites, mais bien en exaltant plutôt l'exception, que la règle seule rend possible, et, en quelque sorte — aussi choquante que soit cette idée — l'inégalité de chacun devant le destin, voire le salut. Mais me voici mordant sur le terrain de cette *Europe* moderne dont Rossellini sut, de quelques traits hardis, dessiner la tare essentielle : une tolérance plus tyrannique que l'intolérance même puisqu'elle nous refuse jusqu'à la liberté du choix de nos motifs, une justice plus injuste que l'injustice, puisqu'elle ne rend à chacun que ce qui ne lui appartient pas. N'y a-t-il pas, jusque dans la froideur, la mesquinerie des gestes de la politesse moderne, l'écho d'une déroute de l'esprit trop vite soucieux de se libérer de formes soufflées jusqu'ici par le contact familier de la nature, affinées par un long travail du temps ? J'ai toujours enfin admiré en Alfred Hitchcock la plus vive sensibilité de la chose cinématographique jointe — fait remarquable chez un metteur en scène qui ne fut jamais auteur — a la permanence d'une ligne très pure, l'identité d'un dessein extrêmement ambitieux. Ce « *suspense* » dont, de bonne grâce, on le loue d'en savoir adroitement maintenir la tension, je le vois, chez lui, toujours doublé d'un intérêt *autre*, d'une attente, non pas tant de l'événement que de ses répercussions dans une pensée dont la précision presque métallique de l'image ne saurait altérer les souples et fuyants contours. Et nous voici révélée la richesse non seulement psychologique, mais morale de ce fameux thème du *soupçon*, d'un certain *chantage* au courage, à la pureté, à l'innocence, que nous retrouvons dans chacun de ses films. Non, ce n'est pas la veulerie de héros ou d'héroïnes, si méprisés de nos esthètes, qui se trouve, grâce à celui-ci, être si impitoyablement mise à nue, mais, dirai-je, le scrupule aigu d'une conscience qui, à la seconde de l'étouffement, se retrouve tout à coup neuve à elle-même. Que l'on consente à suivre comment, à travers l'œuvre de ce cinéaste, une telle donnée s'est peu à peu enrichie, approfondie, épurée de quelques invraisemblances qui ne m'ont jamais, d'ailleurs, tellement rebuté. Le reproche que j'aurais consenti de faire à Hitchcock, de nous intéresser plus à la situation qu'au personnage même, à un état qu'à un caractère, tombe devant cette fresque grandiose — tel est le mot — que je ne saurais comparer qu'à ce que l'histoire de l'écran nous a offert de plus achevé. Un constant souci plastique est mis au service non, comme chez tant

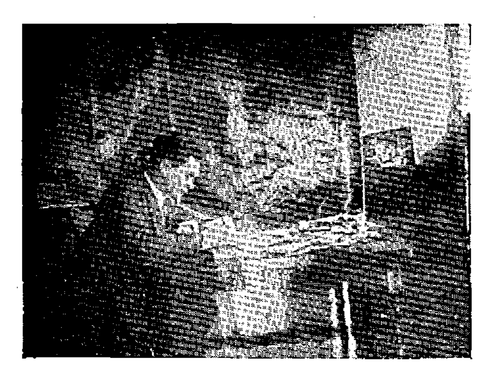
d'autres, d'une volonté de faire de l'art à tout prix, mais de la nécessité d'exprimer tout le fragile de la condition ecclésiastique dans une société moins sensible au prestige de l'appareil et du costume qu'à la stricte impassibilité d'un visage où la plus petite trace de joie, de souffrance humaine, étonne, inquiète, irrite. Quelle plus belle scène que celle de la chute du prêtre, éclairé tout d'un coup sur le sens de cette croix que sans doute n'avait-il pas voulu porter, cette ruée de la foule sur l'homme seul, cette glace qui craque et qu'il étoile de son coude, comme jadis Scarface de son poing la vitre du réduit où son rival attendait l'arrêt de mort. Effet facile, dira-t-on, mais je crois qu'il est réservé aux plus grands cinéastes d'user des moyens les plus directs, les plus sensibles à nos nerfs tandis que le recours à l'allusion, l'ellipse cher à certains n'est que trop souvent marque de sécheresse et d'indigence. S'il y a du système, du parti-pris, du formalisme chez Hitchcock c'est que cette forme, tant décriée, n'est point inutile ornement mais se lie si étroitement au contenu que toute autre expression que cinématographique est pour celui-ci proprement impensable...

Je souhaite que le critique de film se délivre enfin d'idées dictées par ses aînés, qu'il se mette à considérer avec des yeux, un esprit neufs des œuvres qui, à mon sens, compteront bien plus dans l'histoire de notre temps que les pâles survivances d'un art qui n'est plus.

MAURICE SCHERER



Anna Magnani et Jean Renoir sur le plateau du *Carrosse d'Or*.



Joris Ivens en 1935.

Pierre Michaut

JORIS IVENS

II

Ivens, cependant, acceptait de s'orienter vers des tâches moins exclusivement artistiques. Déjà *Zuydersée* était un film commandé; bientôt la grande société Philips lui demanda un film sur son activité économique, scientifique et commerciale. Ce fut *Symphonie industrielle* (1930) qui se présenta comme un hymne à l'électricité et à la mécanique industrielle : la lampe électrique, l'amplificateur de radio, le haut-parleur électromagnétique, les lampes à vide, les tubes à néon, apparaissent dans une sorte de réalisme expressif et véritablement poétique.

Il avait reçu carte blanche; Ivens opérait librement dans les vastes usines d'Eindhoven, avec ses six assistants, transportant ses caisses, ses valises, ses câbles, ses échaffaudages, ses batteries de lampes et de projecteurs : car la lumière est l'élément essentiel de ses transpositions, de ses stylisations de machines et d'objets, chaînes de montage et chemins roulants d'emballages, amoncellement de tubes et d'ampoules de verre, qu'il transposait dans un monde de féerie. C'est bien là le *motif* idéal pour représenter cette industrie, qui se donne pour tâche « d'éclairer le monde » ! La musique fut commandée au compositeur hollandais Lou Lichtveld, alors très jeune, adonné aussi à la littérature, qui absorbe à présent toute son activité.

Le travail des ateliers ne devant pas s'arrêter, un four fut construit spécialement : là, veillait auprès d'Ivens un assistant de sécurité; il filma la croissance d'une grosse ampoule en se plaçant directement au-dessous du souffleur qui opérait devant le diaphragme de l'appareil photographique portatif, garanti du péril du feu par la vigilance de son aide...

Symphonie industrielle se partage, en sa conception, entre le documentaire, le film technique et le film de propagande commerciale : Ivens a cherché à donner l'idée de l'immense importance de cette entreprise d'envergure internationale, et de ses produits liés aux développements récents de la science de l'électricité. Les lampes, les tubes sont coulés et moulés; d'autres sont façonnés par des souffleurs; le feu éclaire à perte de vue les ateliers de verrerie. Des machines énormes, dont la puissance s'allège et s'affine en délicatesses infinies, saisissent et manient les fragiles et fines ampoules : des tracteurs, sans cesse, emportent de lampes et des tubes vers les magasins d'emballage; voici l'atelier des hauts-parleurs de T. S. F.; voici les salles des dactylos et le tapis roulant qui conduit le courrier vers les chefs de services qui signent des lettres écrites en toutes les langues.

Le film, où l'humain est constamment au premier plan, ne comporte,

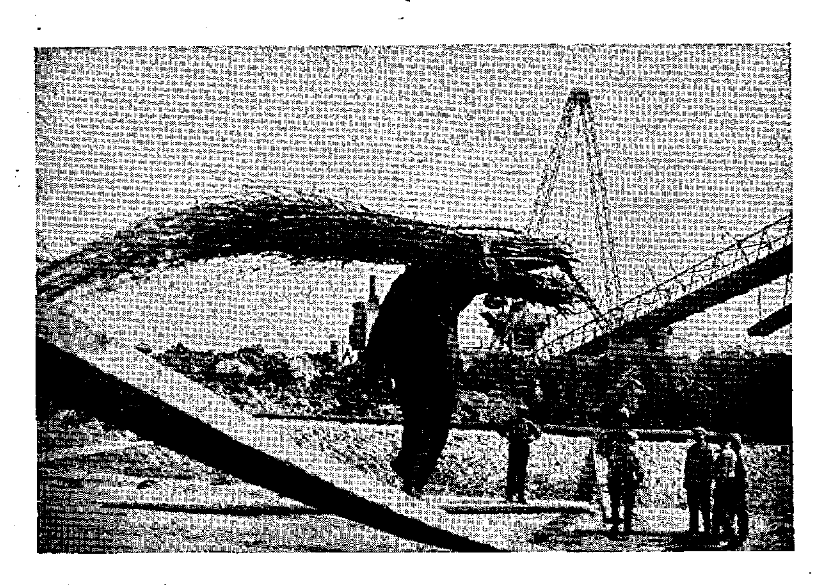
bien entendu, aucune scène jouée : le secret du film — comme celui de *Zuydersée* — réside en ce que le cinéaste s'identifie constamment à l'ouvrier qu'il observe... « Dès que les gens savent qu'on les filme, disait alors Ivens, ils deviennent gauches et nerveux; nous employons des trucs : l'un de nous muni d'un grand appareil fait comme s'il tournait, tandis qu'un autre installé ailleurs enregistre seul des vues réelles sans que personne ne s'en doute ». Et il ajoutait : « La plupart des vues ne peuvent être prises exactement comme on le veut que d'une seule façon : regardez un centimètre de plus à droite ou *en arrière, et il manque à l'image quelque chose qu'on désire...* »

Le film, si l'on veut, montre le travail des ouvriers et de leurs machines : mais on reconnaît constamment, à travers les images, le génie original du jeune cinéaste. On retrouvait cette fraîcheur de vision, cette spontanéité, ce regard neuf jeté sur les objets et sur les aspects familiers et usés, qui renouvelle les perspectives, découvre des aperçus nouveaux, appelle par les jeux inattendus des contrastes et des similitudes des associations d'idées inédites. On entrevoit que Philips ne fut qu'à demi satisfait de ce film, dont la diffusion ne fut jamais fort poussée...; pratiquement *Symphonie Industrielle* a disparu... Philips, cependant, fonde sur le cinéma une part importante de sa propagande de prestige, et les films réalisés pour cette firme par Hans Richter, par Georges Pal... entre autres, sont célèbres.

Pour Ivens, le cinéma n'est point attaché à la représentation du réel. Son imagination — soit fantaisie, soit clairvoyance — servie par sa perspicacité artistique, son tact et son habileté technique, le conduit — notamment par la constante idéalisation des machines — à une expression complète et même *surréelle* du monde. Car derrière l'arsenal des procédés et moyens techniques, brille un œil d'artiste.

Peut-être toutefois commençait-on à reconnaître dans l'image une tendance qui pourrait correspondre à ce qu'en littérature on appelait le « populisme », et dont le cinéma soviétique d'alors faisait un emploi systématique comme d'un poncif : ce sont des têtes d'ouvriers en gros plans parfois occupés à manger sommairement, des enfants barbouillés de confiture et de caramel, des jeunes paysannes rieuses : un côté « bon prolétaire ». Ivens venait en effet de faire un premier voyage en Russie.

Assurément, Joris Ivens a subi au cours de son éducation cinématographique avec l'influence de l'avant-garde française, celle des réalisations de la grande époque du cinéma soviétique : *La Mère, Potemkine, La Fin de Saint-Pétersbourg, Révolution d'octobre*... Le grand souffle lyrique qui anime ces productions a marqué son style. Poudovkine avait fait une visite en Hollande au cours de laquelle il avait fait la connaissance d'Ivens, qui lui avait présenté *Pluie*. Le succès de ce film à Paris et à Berlin, celui ensuite de *Pont d'acier* à l'Exposition internationale de Stuttgart, fut pour l'illustre maître de *Tempête sur l'Asie* l'occasion d'inviter Ivens à venir en Russie. Il fit ce premier voyage en 1929 : à Moscou Ivens fut présenté par Poudovkine à une réunion de représentants des organisations officielles du film : régisseurs, metteurs en scène, acteurs, opérateurs, critiques; la séance dut être répétée, faute d'avoir pu accueillir tous ceux qui s'étaient présentés. Joris Ivens parla de l'avant-garde hollandaise, de l'activité de la Film Liga; il montra ses films. *Le Soir* de Moscou, rappelant *Symphonie de la Grande Ville*, le rapprochait de Ruttmann, et aussi de Dziga Wertoff : « La riche peinture de l'Europe occi-



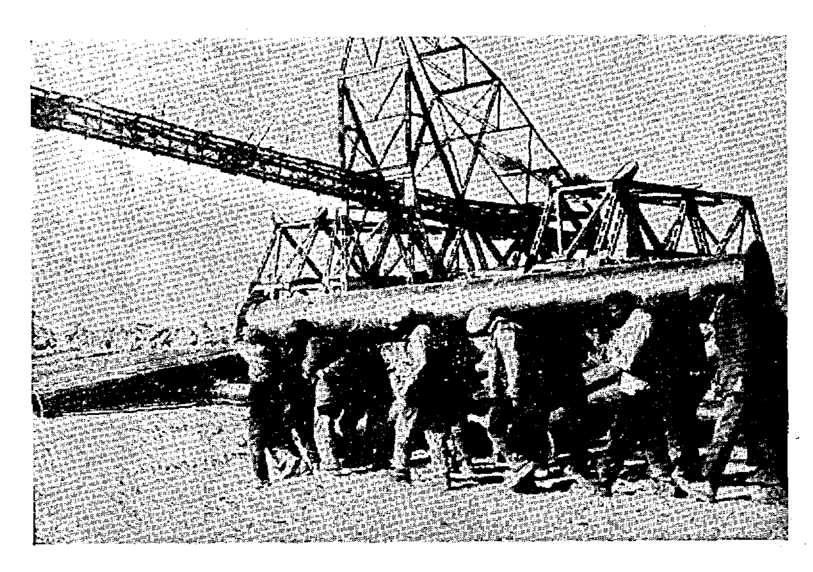
Joris Ivens : *Zuiderzée* (1931-34).

dentale s'est manifestée dans la manière dont Ivens sait trouver la beauté plastique des choses. Cet auteur se distingue par son sens particulièrement fin des matériaux. Chaque cadre de ses études cinématographiques, surtout dans *Pluie* et *Le Pont* est un modèle d'art photographique, dans lequel le jeu d'ombre et de lumière est porté à une grande perfection. Nos artistes de l'écran peuvent encore apprendre beaucoup de ce cinéaste ». Ivens reçut encore l'invitation des républiques d'Ukraine et de Géorgie; il visita Kieff et enfin Leninegrad.

Entre temps, Joris Ivens avait accepté un autre travail : un film de propagande pour le consortium mondial de la Créosote, sur le thême de la conservation des bois par l'huile de créosote (1.500 m.) : bois de charpente, pieux des digues, traverses de chemins de fer. Absorbé par *Symphonie industrielle,* il se déchargea largement pour *Créosote* sur Jean Dréville, qui fut assisté par John Ferno... Le film fut tourné à Dantzig, Dordrecht, dans la Ruhr, à Paris, dans des ateliers, des entrepôts, des laboratoires, des usines, sur des chantiers, et le montage fut exécuté à Berlin. Le film est muet; il ne connut qu'une diffusion réservée.

Après *Symphonie industrielle,* Ivens fut à nouveau (1932) appelé en Russie, non plus cette fois en visiteur, mais engagé par l'Etat soviétique comme réalisateur : il devait tourner l'un des douze films destinés à commémorer le XVe anniversaire de la Révolution en présentant les « réalisations du socialisme ». C'était la première fois que le cinéma russe adoptait ainsi un étranger. Ce nouveau séjour dura un an : à Moscou d'abord (mars 1932) il commença à préparer son scénario et discuta les conditions de son travail; puis il partit pour un voyage à la découverte des principaux chantiers ouverts par le régime pour l'industrialisation du pays.

De Moscou il nous écrivait alors qu'il s'apprêtait à poursuivre ce voyage préalable d'études par Kiew, Karkoff, Odessa, Tiflis, le Caucase, la Géorgie, puis la Sibérie; il visita le barrage du Dnieper, la Ville magnétique surgie du



Joris Ivens : *Zuiderzée* (1931-34).

sol de l'Oural et quelques grandes exploitations agricoles collectives. Le film dont il avait arrêté le projet devait rendre sensible l'idée de collaboration de la jeunesse ouvrière et paysanne à la « construction du socialisme ». Comme il l'avait fait à l'égard de la société Philips, il avait préservé ses idées et ses projets de toute immixion, au moins dans la conception artistique de son œuvre et il avait réussi à obtenir les garanties qu'il désirait pour travailler avec indépendance. Après dix mois de tournage le film — qui mesure 1.500 mètres — fut présenté à Moscou le 2 janvier 1933 sous le titre *La Jeunesse a la Parole,* devant une immense assistance de jeunes gens et des chefs du régime; Poudovkine prononça un vif éloge du film, indiquant que cette œuvre apportait au cinéma un nouveau style. Aux termes mêmes du générique, Ivens avait été secondé par Sklut scénariste, Marshall assistant et Schlinkow opérateur.

Un prologue nous conduit d'abord de Berlin à Moscou; et de là dans l'Oural au fameux centre de Magnitogorsk; puis, franchissant 2.000 km., Ivens nous transportait à Kousbas en Sibérie. Ces deux villes associées et qui se complètent industriellement, constituaient l'ensemble que dans le Plan quinquennal on appelait le Combiné. Kousbas expédiait le charbon jusqu'aux hauts-fourneaux de Magnitogorsk édifiés auprès du minerai de fer.

Le ton héroïque était donné tout de suite par de grandioses scènes d'usine : chargement d'un haut-fourneau, coulée de la fonte, ruissellement fulgurant de métal liquide, éblouissement d'étincelles. Alors le drame se noue.

Ce fer dont on fabrique tant d'instruments indispensables : outils, moyens de transports, charrues, câbles, poutrelles, navires... : ce fer manque cruellement dans l'Etat des travailleurs. C'est non seulement le progrès qui est arrêté mais la vie même de la révolution qui est menacée. Il faut produire davantage de fer. Un effort immense est demandé aux équipes de Magnitogorsk par le peuple entier des ouvriers et des paysans de l'Union. Une vue synthétique nous montre, sortant d'une usine, les divers produits de l'industrie du métal : camions, machines agricoles, locomotives, roues de wagons, engins divers.

On attaque donc de nouveaux gisements de fer ; on édifie des hauts-fourneaux; les nomades de la steppe accourent et se fixent sur le territoire industriel, abandonnant leurs tentes errantes pour les bâtiments standards de la cité ouvrière. Voici le bureau d'engagement de la main-d'œuvre : on entend toutes les langues des peuples de la Russie du sud oriental; ils seront bientôt 250.000. Ces travailleurs sont encadrés par des ouvriers venus des villes. Une équipe de jeunes gens — ouvriers et ingénieurs, entre 16 et 28 ans — s'attaque à l'édification d'un haut-fourneau, le n° 2, qu'elle va construire avec l'assistance seulement, précise le commentaire, d'un « consultant américain ». Le récit est centré sur le personnage du jeune Afanasen, nomade du Kasakstan, attiré par cette aventure et qui se mêle à cette foule. Le vaste chantier est montré dans la fièvre de la construction : fosses bétonnées, charpente en fer, édifices de briques...; dans ces scènes, l'art du photographe se manifeste par son habileté à rendre sensible l'échelonnement des plans, la perspective et à créer même l'impression du relief.

D'un coup d'aile nous sommes transportés en pleine Sibérie, à deux mille kilomètres de là, à Kousbas, où l'on extrait le charbon qui alimente Magnitogorsk : travail dans les galeries, évacuation du charbon, chargement des wagons qui partent couverts d'inscriptions pour les camarades lointains.

Cependant le haut-fourneau s'achève. Quelques scènes d'un haut caractère pittoresque, inspiré par ce *fantastique social* dont parle Mac Orlan, nous montrent la fabrication du coke métallurgique : effets de clair obscur, oppositions de noirs absolus et des inquiétantes pâleurs incandescentes, jeux d'étincelles, jets de feu, murailles gigantesques de coke en ignition qui s'écroulent et qu'inondent des cataractes d'eau sous une colonne de vapeur dans un bruissement terrifiant.

La sonorisation du film (système Tager) se compose de bruits de machines et d'engins, de chants et de chœurs avec des orchestres ou plutôt des orphéons, accompagnant le travail. Une partition originale avait été demandée (à Hans Eisler ?) ; elle tient relativement peu de place dans le film; elle est parfaitement adaptée au rythme et au style de l'œuvre visuelle. Une des scènes les plus intéressantes montre au bureau d'embauchage les divers peuples qui figurent sur le chantier — 32 tribus, 32 nationalités — représentant toutes les races et tous les peuples de ce carrefour de l'Europe et de l'Asie.

(*à suivre*) PIERRE MICHAUT





Joris Ivens : *Symphonie Industrielle* (1930).

Michel Dorsday

VISAGE D'UNE AMÉRIQUE

Pour Nicole Rosenstiel.

Dans Joubert, quelques pensées parmi tant d'autres. « Les plus belles expressions dans tous les arts sont celles qui paraissent nées d'une haute contemplation. » Celle-là appelle, semble-t-il, immédiatement des comparaisons musicales. Il y a toujours quelque absurdité à établir en matière d'art, des hiérarchies. Ce n'est pas dans ce dessein qu'il me plairait de dire que la musique est le plus *grand* des arts. Sans que l'objet soit ici de la définir, disons qu'elle permet, plus que toute autre forme, la rencontre de la logique et du mystère, qu'elle crée un monde vivant qu'elle organise avec ses propres lois. Elle est beaucoup plus cohérente et se rebelle généralement contre toute interprétation facile, contre tout viol alors que le roman ou la peinture se laisse si généralement aller aux exigences des exégètes et des phraseurs. Si le problème de la critique est aigu pour la couleur et pour la phrase, il l'est beaucoup plus encore pour la note. Ce serait déjà le premier rapport que l'on pourrait établir avec la vérité cinématographique encombrée par les faux prophètes. Mais ce n'est pas tout. Il est étrange que l'on n'ait pas signalé plus souvent la communication qui s'établit entre la musique et le cinéma. (Quoique Jacques Bourgeois ait analysé avec de grandes intelligences ces mêmes rapports sous d'autres angles.) Je n'en veux prendre aujourd'hui que la *portée pratique*. Tous deux ont un essentiel besoin de l'*interprète* et sans lui restent à l'état mort. Ce qui eut pu les amoindrir à un formel d'intention, devient (cela suppose une sorte de génie, en plus : n'est pas *interprète* qui veut) une éternelle jeunesse. Toujours mêmes et toujours nouveaux en même temps, il règne en eux un mystère qui permet la découverte de richesses inconnues plus sûres parce qu'ils n'ont pas été donnés une fois pour toutes les fois à venir. Une œuvre musicale et cinématographique qui n'a pas oublié sous l'effervescence le génie qui la veut logique est en perpétuel devenir. Tout en faisant appel à l'être le plus profond, les deux arts se refusent aux imaginations capricieuses.

« Si vous voulez que vos lecteurs raffolent de l'héroïne d'un roman, gardez-vous de lui imaginer des traits fixes, afin que chacun puisse l'imaginer à sa fantaisie et telle qu'il l'aimera le mieux ». En regard, comme les héroïnes de l'écran paraissent *fixées*, définitives. C'est mal les connaître. Elles ne se sont données un masque inchangeable que pour mieux se cacher, et se révéler




« La prêtresse implacable de notre envie » et « La mangeuse d'homme » (Ava Gardner dans *The Snows of Kilimandjaro* et Terry Moore dans *Come back little Sheba*).

lentement. D'avoir une sorte de présence corporelle les rend tout à la fois plus proches et plus lointaines comme cette attente de la Petite Musique de Nuit. Le génie cinématographique ne naît pas de la suggestion mais du regard *de la franchise* sur les choses que l'on montre. D'être précis comme une ligne mélodique rend ce regard cohérent qui ne se confondra jamais avec le nôtre. Je puis bien imaginer brûler de passion sous les baisers de lady Chatterley, sur l'écran Pier Angeli a pour Stewart Granger un baiser inimitable : mon plaisir naît par rapport à elle et non à moi. C'est d'elle qu'il s'agit et d'elle seule. Si je veux me mettre à la place de Granger je fausse le jeu, je truque. Ceux qui font mourir le cinéma sont bien ceux qui vont dans *les salles noires faire un amour frauduleux.* « Il y a deux manières d'être sublime ; on l'est par ses idées ou par ses sentiments.

Dans le second état, on a des paroles de feu qui pénètrent et qui entraînent.

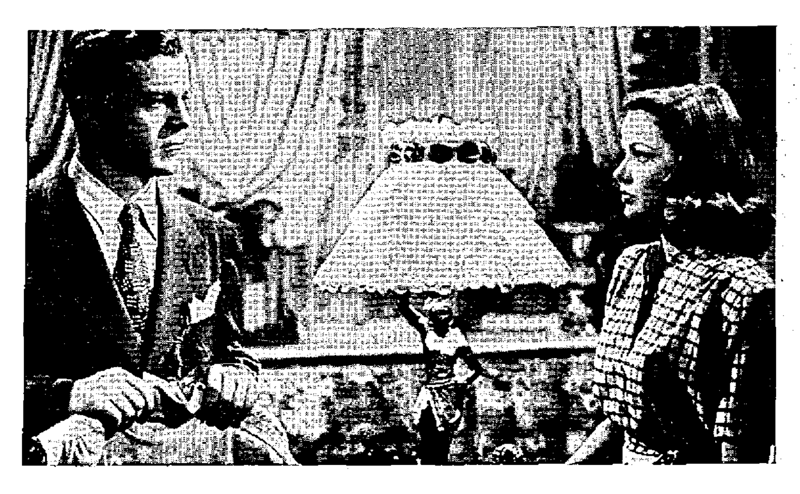
Dans le premier, on n'a que des paroles de lumière qui échauffent peu, mais qui ravissent. » Quand le cinéma est sublime, il l'est par ses *idées.* Et ses idées, ses paroles de lumières, ce sont des visages qui nous les transmettent, des visages que, la plupart du temps, nous retrouvons souvent. C'est dire l'importance de leur message *tout simplement par ce qu'ils sont.*

★

Nous avons dit le mois dernier qu'à travers ses héroïnes, l'Amérique nous apportait le visage de la vertu. Mais c'est une vertu qui n'a rien de l'innocence. Il n'y a pas de jeunes filles dans le cinéma américain. Quand, par hasard, on essaie un portrait, on en projette les grandes lignes dans un avenir immédiat : la jeune péronnelle de *Come Back little Sheba* est déjà, est surtout la mangeuse d'hommes qu'elle s'apprête à devenir ; nous aurions aimé la connaître à quinze ans. Agnès elle, n'est pas seule un symbole. Plus ou moins consciente, plus ou moins intelligente nous la retrouvons chez Proust et même chez Sartre (Ivich serait furieuse de se savoir malgré elle tributaire de l'auréole de simplicité, de secrets et de pureté). Laissons là ces jeunes filles tumultueuses que nous retrouverons bientôt. Mais la vertu de Pier Angeli ne sera

pas dans l'angoisse, dans le refus. L'Amérique s'est empressée de la marier dès son premier film. L'adolescente farouche de *Demain, il sera trop tard* s'est rendue sur un lit d'hôtel. Elle croyait entrer au paradis. On ne lui a offert qu'un garçon un peu veule, une petite-pièce dans un vingtième, près des cheminées d'usine. Le conflit veut qu'elle en sente tout le poids, mais elle ne mourra pas (j'entends mourir au sens moral) elle ne sera pas dix ans plus tard à la recherche avachie d'une chimérique petite chienne. Sa pureté n'est pas un absolu. Elle accepte les lois naturelles du monde. Elle refuse les compromissions qui ne sont pas dignes des hommes en général. L'idée ne lui vient pas qu'elle puisse en rien être originale. Son refus n'est pas celui de la sainte, ou même celui de la petite fille volontaire, vierge ou non, que nous avons l'habitude de connaître. Il a une portée universelle. De *Teresa* à *The light Touch*, Pier Angeli entre en contact avec l'indifférence du monde, puis avec le mal. Elle finit par triompher des deux ; la leçon en est simplifiée, La vertu dans ses yeux éclate. Il la faillait plus ambigüe. Il fallait que le combat du bien et du mal soit en elle-même, que le monde nous bafoue avant de nous faire entendre la vérité. La leçon du *Diable fait le troisième* est très passionnante. Pier n'est plus une jeune femme mal mariée. Elle a les attributs de la déchéance et un rouge trop gras. Nous allons alors assister non à l'itinéraire de son *repentir* (car elle a rencontré le bel officier qui est comme toute la littérature de gare occidentale. Et souvenons-nous même de *Waterloo Bridge* où Vivien Leigh jouait les prostituées), non, nous assisterons à l'itinéraire où sa conscience joue contre son désir d'abandon. Nous y assisterons en purs spectateurs (Gene Kelly sait qu'il n'a pas à intervenir. Il ne lui appartient pas d'intervenir. Il ne lui appartient pas d'être le redresseur de torts, le moraliste). Les grandes morales sont celles qui sont vécues et qui n'ont de moralistes qu'*ensuite*. Le triomphe final prend alors une valeur qu'il ne nous est pas permis de refuser au nom de l'anti-conformisme. C'est un triomphe salvateur très loin des facilités du monde.

Mais l'air vertueux du cinéma américain ne se porte pas seulement dans une telle rigueur. Il peut être plus léger, plus trouble aussi. Si nous avions



« Gene Tierney apporte par une présence énigmatique un trouble où il nous faut dissocier le pervers et le sage. » (*Laura*)




« Des *Ambersons* à *I Confess*, Anne Baxter a appris le poids de la honte. »

eu des doutes sur la dernière image de Rita Hayworth dans *Gilda*, *Affair in Trinidad* nous les aurait enlevés. Contrairement aux autres, Rita se *résigne* à la vertu. Elle s'y résigne, non parce qu'on l'y oblige mais parce qu'elle s'aperçoit de cette seule manière de vivre sans histoire, avec la paix de son cœur volontaire. Il peut aussi arriver qu'elle se révolte jusqu'au bout. Elle en meurt, farouche, et dans les glaces la dame de Shangaï a le visage du mal, mais l'on peut très bien attendre que sorte du corps abandonné, par ces truquages si familiers, une nouvelle reine de Broadway, chantant et dansant, et que la mort une fois permise aurait éternellement purifiée.

Si Joan Crawford est presque toujours la victime inutile (*Mildred Pierce*), Barbara Stanwyck la mauvaise qui est punie juste à la fin mais qui comprend toujours à l'ultime image la raison de sa punition et sa justice (comme tant d'autres sous-héroïnes dont elle est l'expression la plus forte), Gene Tierney apporte par une présence énigmatique (*Laura*) un trouble où il nous faut dissocier le pervers et le sage. Nous ne nous rendons compte que lentement de la sagesse, malgré toutes les vicissitudes, de ses yeux pers, de ses sourires très longs. Minerve adulée, choyée mais très lointaine pour tous, une beauté qui ne peut s'altérer (elle rit du temps), la rend la figure la plus parfaite de notre désir sans remords. Celui que nous aurons pour Ava Gardner n'en sera pas préservé. Ce n'est plus la déesse de la sagesse et des arts mais bien la prêtresse implacable de notre envie. Elle nous tentera mais tentera aussi constamment de nous défier d'elle (*Ville haute, Ville basse*). Elle n'y pourra réussir. Sa mort sera alors, comme celle qu'elle trouvera dans la guerre d'Espagne des *Neiges du Kilimandjaro*, un don pour nous délivrer d'elle, un don pour nous faire espérer car elle ne pouvait, de sa nature impitoyable, nous offrir d'espérance. Le temps sera venu où Susan Hayward prendra pour nous le visage de la bonne épouse, de celle qui panse les plaies. Nous avions pourtant commencé par ne pas la comprendre, par la croire *mesquine* et lâche dans *Tête folle*. Elle était cependant — et un certain bonheur fut grand pour l'Amérique de l'enfin reconnaître — l'incarnation des vertus familiales qui ne veulent pas pour cela détruire le plaisir de l'amour. Susan Hayward est

belle de croire possible les mariages d'amour et les enfants qui s'aiment, belle aussi de sa frimousse vagabonde dans notre cœur.

L'Amérique pourtant ne refuse pas toujours l'ingénuité. Et pour confirmer par une exception ce que j'écrivais tout à l'heure, il y a peut-être un portrait de jeune fille dans le cinéma américain. Celui d'Anne Baxter dans les *Amberson,* à peine esquissé, déjà si vrai. Mais on se lasse d'attendre les jeunes Indiens dans les jardins fleuris, il faut construire sa vie. Des Amberson à *I confess,* Anne Baxter a appris le poids de la honte. Toute vie est un peu honteuse. S'en rendre compte, l'avouer n'est pas la forme la plus dérisoire de la vertu que le film d'Hitchcock secrète non comme une obligation mais comme la forme la plus ambigüe, la plus belle de la nature humaine. Cette vertu (nous aurons employé le mot très souvent, c'est qu'il ne peut avoir de synonyme) est très simple, arrange l'ordre, un ordre librement accepté. N'ayant pas succombé devant l'épreuve, la justice enfin rendue comme le prêtre rendu à sa foi, la jeune femme dira seulement : tout est bien, rentrons, et le très beau gros plan que nous pourrons voir d'elle ne sera pas empreint de regrets et de rancœurs mais d'un grand calme et très loin, déjà, de la joie qui *sera.*

Par ses héroïnes, l'Amérique a bien cette figure douce, apaisante. Très souvent. Se rend-elle bien compte de l'immense obligation que suppose une telle image ? S'efforce-t-elle au moins de lui ressembler ? Pier Angeli un jour peut abandonner à leur triste sort les lâches, les voleurs, les assassins et les cyniques (le Seigneur lui-même, dépositaire des suprêmes dons, n'abandonna-t-il pas Israël ?), elle peut un jour ne plus prier devant les rires des hommes dans l'église florentine, elle peut maudire. Il faut y prendre garde. On ne compose pas avec la vertu. Elle est *une.* Et puisque nous avons rencontré ici et là les pensées de Joubert, qu'il soit permis de terminer cette chronique avec une de ses phrases qui, établissant pour nous une filiation lointaine, nous fait songer à Greta Garbo ; à Garbo jamais perdue, à Garbo et à Angeli, jeunesse toutes deux du monde et de la vertu, à Garbo à Angeli qui ont chacune « l'air d'une âme qui a rencontré par hasard un corps, et qui s'en tire comme elle peut. »

MICHEL DORSDAY



« Elle croyait entrer au paradis »
(Pier Angeli dans *Teresa*).

Lotte H. Eisner

Impressions de deux festivals

Quand on retrouve, après vingt longues années passées dans une France harmonieuse, Berlin, cette ville en ruines, écartelée, assoiffée du désir de survivre, tout vous y effare. « *Berlin, Blickpunckt der Welt* » — « Berlin point de repère du monde » — annoncent fièrement de gros prospectus. Car cette population qu'un Gœthe trouvait trop hardie et trop rude pour son goût de *rhénan raffiné*, croit encore aujourd'hui fort naïvement que sa ville est le nombril de l'univers. Et l'on présente aux journalistes étrangers avec orgueil ce *Kurfürstendamm* aux façades de faux baroque à la Guillaume II, érigées pendant la « *Gründerzeit* », l'ignoble époque des spéculateurs, des nouveaux-riches vers la fin du XIXe siècle et le début de notre siècle. Comme le fameux amiral Potemkine faisait dresser en toute hâte pour le passage de Catherine II les façades factices d'opulents villages dans les steppes, la commission du festival international du film étale avec complaisance ces coulisses spectrales d'une ancienne capitale qui ignore sa propre mort. *Kurfürstendamm*, vaste et longue artère aux vitrines qui s'avancent en plein trottoir et où s'amoncellent des objets de luxe qui ne peuvent trouver d'acheteurs, faute de marks, artère aux cafés bruyants, aux affiches criardes de cinéma, aux grands vides qu'ont tracés les bombes et qui ont l'air de trouées noires dans une denture prématurément gâtée. Tout cela est plein de « *Betrieb* », mot intraduisible dans les autres langues, et qui signifie affairement, hâte, va-et-vient, activité enfiévrée, plaisir facile. Cette atmosphère de foire fantômatique semble alourdie, en ces jours de mi-juin, par la réfraction des événements de l'Est. Les nombreux drapeaux de toutes les nations qui flottent autour de la *Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche* (ce monstrueux monument à la gloire des Hohenzollern, dont même la république de Weimar avait gardé pieusement le nom, est devenu presque une ruine respectable !) arborent des crêpes noirs en signe de deuil national, et parmi eux celui de la nation israélienne — mis ostensiblement en bonne place — porte son crêpe comme un douloureux souvenir.

Est-ce vraiment cela Berlin ? N'est-il pas significatif que « *der alte Westen* », l'ancien ouest autour du *Tiergarten*, bois de Boulogne de Berlin, lieu d'une culture enracinée, d'une tradition non exempte d'un certain raffinement intellectuel où se dressaient discrètement dans leurs jardins des villas de style classique, ne soit plus qu'un vaste champ de pierres que l'on ne tente même pas de déblayer ? Les journalistes étrangers, s'ils ne se hasardent pas d'eux-mêmes ailleurs, ignorent la ville des lacs lumineux, la ville aux places et aux parcs pleins de verdures et de fleurs.

De temps en temps une brise venue des lacs porte vers nous le parfum des tilleuls, parfum d'une saveur énivrante qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Alors nous retrouvons cet air incomparable de Berlin, stimulant comme du

champagne, cet air qui donne envie de travailler. Quelle pitié que cette ville qui a connu, dès 1919, une vie intellectuelle débordante — théâtre de Piscator, pièces de Toller, de Barlach, de Bruckner, de Peter Martin Lampel et de Bert Brecht — ait été fauchée par la folie d'un schizophrène.

Il ne faut pas aller à la recherche du temps perdu parmi les ruines. Rien n'a subsisté et tout semble débuter avec l'année zéro dans cette ville, devenue provinciale. Une vantardise naïve s'y étale : avant un film médiocre, on nous fait subir, dans la *Waldbühne*, cinéma en plein air, où dix mille personnes s'entassent, deux heures épuisantes de chanteurs et de cantatrices populaires aux *Lied* sucré et d'un érotisme douteux. On nous retient auparavant des heures durant dans le *Gloria Palast*, cinéma somptueux mais mal ventilé, pour conférer des prix à des films de l'année dernière, manifestation accompagnée de discours interminables. Et l'on nous parle également longuement de la situation politique — tout cela en allemand, sans se donner la peine de traduire l'essentiel. Et ceux qui comprennent l'allemand ont un peu le sentiment pénible d'assister à quelque dispute d'alcôve que nous préférons ignorer.

Lourdeur bienveillante et maladresse empressée ? On commet bien des gaffes dans le désir de se faire aimer. Pas mal de journalistes sont partis emportant une fausse impression de ce tohubohu artificiel d'un festival auquel on n'avait même pas daigné inviter les grands cinéastes qui avaient donné au cinéma allemand avant 1933 tout son éclat. Il n'y a que l'éternelle Thea von Harbou arborant une robe ample où sont brodés les blasons de villes et provinces perdues, qui soit présente, car elle écrit toujours des scénarii débordant de sentiments. « Nous avons perdu notre Henny », s'exclame-t-elle, et quand on demande poliment si la Porten vient de mourir, Thea explique qu'elle est pire que morte. C'est-à-dire qu'Henny Porten, sans travail à l'ouest, a accepté, pour ne pas mourir de faim avec son mari, de tourner des films à la Defa qui lui offre un contrat de trois ans.

C'est un plaisir de fouiller le *Kino-Adressbuch,* l'annuaire de cinéma, pour retrouver quelques noms connus d'autrefois et de demander aux anciens cinéastes les adresses des autres qui n'y figurent plus. Plaisir de s'éloigner du Kurfürstendamm pour parler avec l'ancienne équipe de Fritz Lang, ou l'architecte qui a travaillé pour G. W. Pabst, d'évoquer la manière dont furent tournés ces films réalisés sans hâte et en voyant loin.

Oasis aussi, bien qu'au Kurfürstendamm, l'Institut Français, dans la maison de France, dirigé avec tact et conscience afin de propager la culture française, et où l'on respire un peu l'air de Paris. Les membres d'un cinéclub allemand créé par l'Institut Français y viennent voir des anciens films allemands et écoutent attentivement quand on évoque l'âge d'or de leur cinéma.

Et les films allemands du festival ? Il n'y en a que deux en dehors d'un nombre de « *Kulturfilme* » assez insignifiants : l'un *Kampf der Tertia* (*Lutte de la troisième*), nouvelle version d'un film tourné, avant les nazis, est nettement médiocre; on s'étonne que le sujet — les héros sont des écoliers — n'ait conféré aucune fraîcheur à la mise en scène. Quant à l'autre film *Ein Herz spielt falsch* (*Un cœur joue la fausse carte*), réalisé par Rudolf Jugert, rien que le choix du sujet dévoile assez clairement le problématique de la production allemande. Le spectateur étranger reste frappé par cette histoire ingrate où un acteur peu aimable joue le rôle répugnant d'un arriviste qui épouse une jeune fille atteinte d'une maladie mortelle dans le but de guetter son héritage et qui s'éprend d'elle tardivement. Le public berlinois (car c'est le public qui au



Là où se dressent les cheminées.

contraire des autres festivals compose le jury) n'a attribué à ce film que la sixième place dans la liste des 10 meilleurs films où d'ailleurs la France est tout à l'honneur (1). Quand nous nous étonnons que l'on n'ait pas trouvé de film plus digne de représenter la production allemande, Friedrich Luft, critique de renom, soupire : « Que voulez-vous, c'est encore ce que nous avons de meilleur — on voit bien que vous ne connaissez pas *Grün ist die Heide* (*Les landes sont vertes*) ou *Rosen blühen auf dem Heidegrab* (*Les roses fleurissent sur le tombeau des landes*). »

Quant aux films des autres nations, on regrette de ne pas trouver dans le palmarès celui qui était vraiment le meilleur : *Là où se dressent les cheminées,* film social tourné en Japon et d'une remarquable humanité.

Nombre des films présentés au Festival, tels *Magia Verde, Crin Blanc, O Cangaceiro,* l'avaient déjà été dans d'autres festivals. Parlons plutôt d'un « Kulturfilm » (comme disent les Allemands) montré déjà à la Cinémathèque Française et qui me semble une solution remarquable à l'épineux problème du film d'art : *Le peintre Reveron* que Margot Benacerraf tourna au Venezuela, bande hallucinante, pleine d'atmosphère, qui évoque un peintre bizarre et une œuvre qui fournit une matière plastique qu'on souhaiterait à bien d'autres films sur des peintres.

Avons-nous raison de conclure d'après la présentation de ces deux films et celle de la *Jungfrau auf dem Dach,* coproduction germano-américaine, présenté à la « *Waldbühne* », que la production allemande de cette année ne compte même pas un film au moins de la qualité de *Nachts auf den Strassen,* (*Dans les rues la nuit*), film également de Jugert, et à qui l'on a décerné le grand prix de 1952 ?

---

(1) 1re place : *Salaire de la Peur ;* 4e : *Le Fruit défendu ;* 9e : *Les vacances de Monsieur Hulot.*

On a hâte de se rendre au festival de Göttingen où dans une rétrospective qui embrasse également les films muets allemands, doivent être projetés les films allemands les plus représentatifs des quinze dernières années.

Göttingen, petite ville en liesse, épargnée par les bombes, fête le millénaire de sa fondation, et le soir, sur la place et dans les rues, on danse comme pour un éternel quatorze juillet. D'innombrables guidons colorés flottent au-dessus des ruelles que flanquent de vieilles « *Fachwerkhäuser* », maisons du XVIe et XVIIe siècles à qui le « *Fachwerk* », sorte de cloisonnage fort ornemental de lattis en bois, donne un aspect charmant de bigarrure qu'augmentent encore drapeaux et guirlandes vertes. Comparée à Berlin, ville de façades, Göttingen est une vieille ville d'université pleine de tradition, et l'on retrouve avec plaisir partout sur ces anciennes maisons des plaques évoquant les habitants illustres de jadis, tel Brentano ou Ludwig Tieck. Et il y a encore de nombreuses boutiques pleines de ces énormes saucisses dont Henri Heine, étudiant de droit, vantait déjà la saveur.

Petite ville aimable où, à la gare, le monument de bronze qui vous salue n'est pas celui d'un général prussien, mais celui de la plus vieille colporteuse qui y a vécu plus que centenaire, et sur ses genoux recourbés quelques humbles fleurs des champs se fanent. Cet esprit démocratique règne aussi à l'hôtel de ville où le premier bourgmestre et les conseillers municipaux s'empressent avec une émouvante bonne volonté de donner un cadre adéquat et leur bénédiction officielle au festival de film organisé par un cinéclub d'étudiants. Car la ville de Göttingen est devenue cité cinématographique, signe de la grande décentralisation de la production allemande. On ne tourne pas seulement dans les environs des deux Berlins, à Geiselgasteig près de Munich — lieux de production depuis toujours — mais à Göttingen, à Wiesbaden et à Hambourg. Il y a à peu près six ans que trois hommes audacieux avaient décidé de transformer un ancien hangar d'avions près de Göttingen en studio. Et aujourd'hui il y a tout ce qu'il faut pour tourner et même pour le tirage. On y a réalisé déjà un film assez ambitieux comme *Nachtwache* (*Veillée nocturne*), et si parfois les limites de l'installation obligent l'emploi de fonds de toile peinte pour certains vastes décors, comme cela a été le cas au studio de Wiesbaden, la première nécessité de la production actuelle (qui ne peut être exploitée que dans l'Allemagne de l'ouest), de tourner vite et à peu de frais y trouve son compte. Est-ce la hâte avec laquelle on doit tourner aujourd'hui un film qui est à la base de la médiocrité de toute la production ? Il ne faut plus se souvenir que les films de Fritz Lang ont exigé, par exemple avant le tournage des « *Regiesitzungen* », des discussions de trois à quatre semaines, auxquelles toutes l'équipe, du premier décorateur au dernier électricien, était convoquée.

Toutefois, l'installation de Göttingen techniquement très moderne semble une preuve de la volonté tenace de travail des Allemands. Peut-être un jour y tournera-t-on un film remarquable ? Toute la ville s'y intéresse d'ailleurs, en devient parfois même le cadre, et, au crépuscule, nous vivâmes un soir un cauchemar : trois énormes autos de la *Wehrmacht* conduites par des hommes casqués foncent dans la ville, entourées de motocyclistes armés, des SS gigantesques se dressent subitement devant nous. Est-on revenu huit ans en arrière ? Rassurons-nous : on tourne *Geliebtes Leben* (*Vie adorée*) cavalcade de cinquante-trois dernières années et voici les cameras ! Et quand nous trouvons, le soir même, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, des « *Korpsstudenten* », étudiants aux

casquettes de couleurs et en « *uniforme* » attablés devant leurs bières, hurlant à gorges ouvertes, nous nous disons également rassurés : « C'est du mauvais Lubitsch, sûrement on tourne un nouveau « cœur perdu à Heidelberg » ! » Cela, hélas, n'est pas du cinéma, et de fâcheux incidents lors d'un cortège aux flambeaux interdit par l'université et l'hôtel de ville et protégé par la police allemande (qui aura toujours le respect de l' « uniforme ») le prouvent.

Il est heureux que des étudiants plus raisonnables aient plutôt la préoccupation de former des cinéclubs un peu partout dans les villes universitaires. Reste évidemment à élucider, si ces cinéclubs se composent de vrais fervents de cinéma, comme on le souhaiterait, ou s'il s'y glissent également des personnes qui y voient plutôt une affaire qui rapporte.

Signalons quelques films allemands présentés à Göttingen qui valent mieux que *Der zerbrochene Krug* (*La cruche cassée*, 1937) où Kleist est trahi par un Jannings déchaîné, et un mauvais Pabst, *Kommödianten* (*Comédiens*, 1941). *Film ohne Titel* (*Film sans titre*, 1948) réalisé par Rudolf Jugert déçoit aujourd'hui même les spectateurs allemands qui jadis avaient cru voir dans la manière décousue et l'impromptu du persiflage des films genre Ufa quelque chose de bien original. Plus intéressant est le cas de *Liebe 47* (*Amour 47*, 1949) : l'on se rend compte que ce n'est aucunement la mise en scène pesante de Wolfgang Liebeneiner, mais tout ce qui est resté du dialogue désabusé de Wolfgang Borchert, — auteur de la pièce, dont est tiré le film — qui confère à cette œuvre une âpre valeur (Borchert, jeune poète mort d'épuisement après avoir traîné dans bien des camps de concentration est le Georg Büchner de notre époque et mériterait d'être traduit). Quant au film tant vanté *In jenen Tagen* (*En ces jours-là*, 1947) il est assez inégal, mais il contient deux épisodes qui montrent que Käutner, s'il se fiait moins à sa routine habituelle pourrait surpasser Staudte, réalisateur plus consciencieux, mais un peu lourd. Le film que Käutner a tourné, *Unter den Brücken* (*Sous les ponts*, 1945) le démontre. Cette sorte d'*Atalante* allemande — sans le génie d'un Vigo évidemment — est réalisé sobrement avec un certain humour, inaccoutumé chez les Allemands, et le sens très sûr d'une « atmosphère » qui faisait défaut à bien des films après 1933. Si l'on ajoute à ces films encore *Der Verlorene* (*Un homme perdu*, 1951) de Peter Lorre que le public commence à apprécier un peu plus, il faut conclure que le résultat du petit festival de Göttingen nous semble plus rassurant que celui de Berlin, bien que les meilleurs films datent déjà d'hier.

LOTTE H. EISNER



Le peintre Reveron, de Margot Benacertaf.

Joachim Robin

NOTES SUR LOCARNO

L'esprit de parcimonie qui a présidé à une réalisation américaine, celle de David Bradley *Julius Caesar,* était, déjà, en soi, louable, mais sa simplicité et son ingéniosité en firent le spectacle le plus émouvant du Festival de Locarno. *Le Mur de Verre* de Maxwell Shane, inspiré directement de la chronique des faits divers, possède le style direct et incisif du film de Hathaway *Quatorze Heures* qu'il rappelle en plus d'un point y compris la compromission commerciale de son épilogue. *Mes Six Forçats* (U.S.A.), de Hugo Fregonese, production Stanley Kramer, est un film social qui a su éviter les embûches du sermon.

L'Angleterre nous avait réservé une œuvre de choix : *Le Ballon Jaune* de I. Lee Thompson dont le jeune héros est aux prises avec un malfaiteur exploitant les circonstances malheureuses dans lesquelles cet enfant se trouve.

Ne retenons de la participation russe que *Glinka,* biographie émouvante mais parfois partisane du fondateur de l'école nationaliste russe de la première moitié du XIXe siècle.

Locarno qui fut le premier festival à présenter, cette année, quelques productions de derrière le rideau de fer, nous apporta de Tchécoslovaquie le médiocre *Boulanger de l'Empereur* et les marionnettes de Trnka qui animent avec une étourdissante virtuosité des contes tour à tour enfantins comme *Le Pèlerinage* et folkloriques comme *Le Mythe de l'Ancienne Bohême.* De Hongrie, *Erkel* qui n'est qu'une biographie musicale fastidieuse et sans intérêt.

L'Italie nous offrit la troisième biographie musicale filmée du Festival : *Puccini,* de Carmine Gallone, que nous oublierons aussitôt ainsi que *La Fièvre de Vivre* de Claudio Gora. La participation italienne qu'on aurait aimé moins commerciale nous donna cependant l'étrange *Dame sans Camélias* de Michelangelo Antonioni.

D'Allemagne nous avons vu une médiocre réalisation de Gerhard Buchholtz *Postlagern Turteltaube* sur un sujet politique assez audacieux et *Les Vestiges mènent à Berlin* de Franz Cap, un des meilleurs films policiers allemands d'après-guerre.

Egalement policier le film de Henri Decoin, *Dortoir des Grandes,* bien construit, d'une certaine richesse dramatique et un goût pour les situations équivoques. Mais la France fut mal représentée par Maurice Cloche avec *Rayés des Vivants,* et *Carnaval,* de Verneuil. Par charité nous ne parlerons ni du *Père de Mademoiselle,* ni de *Belle Mentalité.*

Nous attendions avec curiosité *Le Jeu doit continuer,* de Chine nationaliste, qui se révéla à notre grande surprise très communisant. Ce film de Chusheck Lane, dont l'action se situe dans les milieux du cirque, est mélodramatique et ennuyeux.

JOACHIM ROBIN.

Gavin Lambert

LETTRE DE LONDRES

Londres, Août 1953.

Quand on discute avec des critiques étrangers sur le sujet délicat des films anglais de comédie, on a souvent l'impression d'être un traitre. Je me rappelle avoir découvert avec plaisir, il y a environ deux ans, que Jacques Becker trouvait *Passport to Pimlico* très surestimé, mais également d'avoir lu peu après, dans les Cahiers du Cinéma, un hommage inexplicablement indulgent à *Mrs Drake's Duck*. Bien entendu, cette question en appelle une seconde d'ordre plus général sur les différentes réactions des critiques vis-à-vis des films d'un autre pays. La bizarrerie et l'excentricité de beaucoup de comédies britanniques, qui ne sont pour nous que clichés courants, voilà ce qui les rend particulièrement chers aux spectateurs étrangers. Raison de plus pour donner ici un point de vue strictement national, puisque l'apparition d'une nouvelle comédie anglaise, *Geneviève*, nous en fournit l'occasion.

Il y a en gros deux genres de comédie anglaise, le premier peu fréquent, relevant d'un esprit comique et satirique que Carol Reed, avec un fim peu connu mais charmant sur les « chorus girls » *A Girl Must Live* (1939) et Anthony Asquith avec *Pygmalion* (1939), furent les premiers à illustrer, et que Robert Hamer avec *Noblesse Oblige* et Clive Brook dans *On Approval*, ont été les seuls à poursuivre.

Le second genre, le plus fréquent, est celui de la caricature parodique assaisonnée de charme régional qui culmine avec *Hue and Cry* et *Whisky Galore*, ou encore avec un film qui peut être qualifié d'hybride *L'Homme au Complet Blanc*, qui tentait sans y parvenir tout à fait, de combiner les deux styles.

Les deux genres en effet, amplifient chacun dans un sens la distinction de base de l'humour britannique : l'esprit citadin de Wilde, de Shaw et des premiers romans d'Evelyn Waugh d'une part, et le provincialisme joyeux de J. B. Priestley et du *Punch* d'autre part. C'est cette dernière catégorie qui a été la plus populaire et la plus largement répandue, et dont le cinéma a imposé une formule consacrée avec *Passport to Pimlico, The Galloping Major, A Run for Your Money, The Lavender Hill Mob, The Card, The Titfield Thunderbolt*, etc... Le système de ces films consiste à glorifier l'excentricité et l'individualisme anglais, en l'opposant aux abus de l'autorité conventionnelle et la bureaucratie. Si l'on admet leur point de vue sympathiquement anarchiste, il nous faut déplorer le manque de nouveauté de leur caricature, leur irritante complaisance et leur culte du « pittoresque ». Leur humour devenu de plus en plus mécanique, procède de situations ou de gags artificiels et non des personnages.

Geneviève marque le retour inattendu à cette sorte de comédie malicieuse et sophistiquée agrémentée du charme et des virtualités de ce qui n'est pas tout à fait accompli. Son cadre est ici très connu : il s'agit du rallye annuel des vieilles voitures et de leur course traditionnelle de Londres à Brighton. Les héros sont de jeunes mariés : lui, qui ne vit que pour sa « Darracq 1904 » (appelée Geneviève), elle, est une victime résignée de cette obsédante passion. Une grande partie de l'humour provient de l'étude des maniaques de l'automobile avec leurs surprenantes jalousies et leurs ridicules fiertés, mais cette

situation sert également à illustrer un épisode de l'éternelle guerre des sexes. Les femmes y sont constamment humiliées par les hommes plus affectueux et tendres pour leurs voitures que pour elles, mais leur dérisoire victoire nous est présentée comme absurde, égoïste et infantile. Les querelles et les réconciliations du jeune couple s'inscrivent dans les mêmes tentatives que *The Marrying Kind* mais avec moins de réussite à cause des acteurs, John Gregson et Dyna Sheridan qui, bien qu'honnêtes et charmants n'ont pas cette dimension supplémentaire indispensable à la vraie personnalité.

Le style toutefois est très cohérent et une authentique finesse donne au film une saveur très régionale. Il est sans doute assez paradoxal que l'auteur William Rose, soit en fait Américain mais ceci est compensé par le fait que le réalisateur n'est autre qu'Henry Cornelius, auparavant spécialiste du deuxième genre de comédie anglaise (*Passport to Pimlico, The Galloping Major*, etc...). La rencontre de l'école américaine avec l'école anglaise et l'heureux mariage qui en résulte est dans une certaine mesure assez réussi.

La conversion de Cornelius nous révèle son sens du rythme et du comique sophistiqué qui donne à *Geneviève*, en dépit de sa légèreté thématique, cette étincelle décisive trop souvent absente de nos autres films. Je ne serais pas outre mesure surpris si ce film se révélait être le meilleur film anglais de l'année, à moins que la nouvelle comédie écossaise de Mackendrick dont le scénariste est encore William Rose, ne le surpasse.

Pour en revenir aux différents goûts nationaux, il est intéressant de noter que les films français qui ont eu le plus de succès à Londres cette année, sont *Le Plaisir*, *Les 7 Péchés Capitaux* et *Adorables Créatures*, œuvres aussi emphatiquement « galliques » que sont atrocement « anglo-saxonnes » certaines de nos comédies. Bien entendu, le film d'Ophuls est d'un style habile et raffiné mais il a ceci de commun avec les deux autres (mis à part l'apport de Claude Autant-Lara dans son sketch des *7 Péchés Capitaux*) : d'être une ennuyeuse anthologie des clichés les plus éculés de la comédie française du Boulevard.

Ceci dit, le seul événement de quelque intérêt arrivé à Londres ces derniers temps, est quelque chose nommé alternativement « le nouvel écran large » et « l'écran panoramique géant » sorte d'apéritif prématuré pour nous faire attendre l'automnale entrée en scène du Cinémascope. Gonflés, légèrement incurvés et anormalement larges, ces écrans ont été installés dans trois ou quatre cinémas londoniens et ont servi à la projection de films prévus pour des écrans normaux. Est-il besoin de signaler que le résultat est affreux, les images devant être coupées en haut et en bas. Les mentons ont tendance à disparaître dans les gros plans et, dans de nombreuses scènes, tout se passe comme si opérateurs et objectifs avaient bu un coup de trop.

Dans *To night we Sing*, biographie en technicolor de l'impressario américain Sol Hurok, la Toumanova danse *La Mort du Cygne*; l'impression de fluidité donnée par ses mouvements de bras, semblables à des ailes, est constamment détruite par le fait que bras et poignets sortent du cadre. Quelques passages de son stéréophonique accompagnent ces projections, mais jusqu'à nouvel ordre les possibilités de ces procédés n'ont pas été utilisés de façon intéressante. On a l'impression que l'appareil « Cinéma » a été brusquement et prétentieusement agrandi et devant cet écran gigantesque et ce bataillon de hauts-parleurs alignés tout autour de la salle, de faire face à un monstrueux éléphantiasis, et l'on se prend à songer à ces monstres préhistoriques qui devenaient de plus en plus gros jusqu'au jour où, épuisés par l'effort, l'espèce en disparut totalement.

GAVIN LAMBERT

RECHERCHE DU CINÉMA

Tribune de la F. F. C. C.

●

QUESTIONS AUTOUR DE « MON PUBLIC »

Il y a quelques semaines, Vittorio de Sica, mêlé à quelque 400 spectateurs, assistait, au Ciné-Club Action, à la projection de *Miracle à Milan.* Nous nous retrouvions un peu plus tard, dans ce bistrot aux banquettes écarlates de La Fourche qui, tous les mardis depuis 4 ans, entend les discussions passionnées des animateurs du club et de leurs invités. Et avec une chaleur soudaine, inattendue chez cet homme que son exquise urbanité semble prémunir contre les élans de la conversation, de Sica nous dit : « Quelle merveilleuse compréhension que celle de votre public ! Rarement j'ai senti une foule réagir avec cette justesse aux moindres intentions de mon œuvre, rarement j'ai rencontré un public aussi sensible. »

***

Ce public, d'un ciné-club populaire d'un quartier périphérique de Paris, ne se distingue en rien, ni par sa composition sociale, ni par son niveau intellectuel, de « *mon public* » du marchand de films. D'où vient donc qu'il manifeste, au ciné-club, un sens si élevé de la chose cinématographique, alors qu'on lui prête par ailleurs (et pas toujours à tort, il faut bien le reconnaître) un goût si peu évolué, des exigences si basses ? Indiscutablement, de ce qu'il participe à l'activité d'un ciné-club, de ce qu'il est soumis, régulièrement, depuis des années, à la vision d'œuvres soigneusement sélectionnées, de ce que rien n'a été ménagé pour lui faciliter l'accès de ces œuvres, de ce qu'un effort personnel lui a été demandé, effort de réflexion personnelle, de participation à une réflexion commune, à une critique collective, et qu'il a été ainsi transformé — peu ou prou — de spectateur passif, uniquement réceptif, en un spectateur actif, aux exigences plus élevées, aux critères de jugement plus sévères.

***

Cette attitude nouvelle à l'égard du spectacle cinématographique sera-t-elle exclusivement réservée à la séance *ciné-club ? Non, bien entendu. Elle* deviendra celle de notre nouveau spectateur à l'égard du cinéma en général. Les 400 spectateurs de *Mircale à Milan,* dont le degré de compréhension faisait l'étonnement admiratif de de Sica, il est, non impossible, mais improbable qu'on les ait trouvés le lendemain faisant la queue au « Congrès des belle-mères » ou au « Ranch des filles perdues ». Il est non certain, mais fort probable, qu'ils manifestent, dans le choix de leurs spectacles cinématographiques et dans les appréciations qu'ils porteront sur eux, cet esprit critique et cette sensibilité qu'a éveillés en eux le ciné-club. Disons en passant que

l'hostilité parfois marquée par le commerçant du film à l'égard du ciné-club se justifie d'autant moins que ce nouveau spectateur issu du club, s'il est plus exigeant, sera aussi plus passionné, et restera un client beaucoup plus fidèle que le « mon public » moutonnier dont rêve notre marchand d'images.

***

Voici donc, issu de notre ciné-club idéal, le spectateur idéal, sensible et averti, au jugement profond, à l'infaillible compétence. Que faire de lui dans un club où il n'a plus rien à apprendre ? Convient-il de le rejeter dans les masses incultes de « mon public » après lui avoir remis un diplôme d'assiduité et l'avoir soumis aux épreuves du « certificat du bon public » ?

Sorti de l'école, à supposer que les choses puissent se comparer, l'ancien élève n'aura jamais à affronter d'organismes se proposant comme but de lui désapprendre à lire, et proclamant par voie d'affiches, de tracts, d'enseignes lumineuses, que Marignan n'a pas eu lieu en 1515, que Londres est la capitale du Pérou, que l'almanach Vermot est la plus savante des encyclopédies. Au contraire, notre spectateur se trouve soumis chaque jour, en lisant son journal, en prenant le métro, en se promenant dans la rue, à de multiples sollicitations qui toutes tendent à endormir cette sensiblité et ce sens critique nouvellement éveillés, à remplacer chez lui le sens de l'humain, et le goût du film bien fait par la recherche de l'érotique et de la vedette, à le ramener à sa passivité première. Notre spectateur devra continuer à puiser quelque part — publication, ciné-club — l'aptitude à résister à ces sollicitations.

***

Cet aspect strictement « éducatif » du ciné-club, prenant une partie du public à son moindre degré de compréhension, est-il le seul propos qu'un ciné-club s'autorise ? Evidemment, non. D'autres activités lui sont permises. L'exégèse philosophique, l'étude technique, la compilation historique, à propos du fait cinématographique, constituent les principales d'entr'elles, celles qu'il remplit souvent avec prédilection. Sans en nier l'intérêt, il convient de ne pas les isoler, et le dernier congrès de la Fédération Française des Ciné-Clubs a mis à juste titre au centre de ses préoccupations culturelles « l'élévation du sens critique du public », qui servira également de thème au prochain stage d'études de la F.F.C.C. Ce qui ne signifie pas bien entendu que la F.F.C.C. ni les ciné-clubs entendent se réserver l'exclusivité de cette tâche aussi vaste qu'importante. Le concours de tous ceux, et notamment les critiques, qui peuvent prétendre à une compréhension plus immédiate et plus complète de l'œuvre cinématographique, sera vivement apprécié. Le concours de tous ceux — et notamment auteurs et réalisateurs — qui participent de quelque façon à la création cinématographique, sera d'une importance vitale. Artistes et techniciens cinéastes pourront se rendre compte, au cours des manifestations auxquelles ils seront invités à participer, que eux aussi peuvent parler, mais avec une légitime fierté, de « mon public » : un public dont la lente mais constante accession à un niveau critique supérieur est le grand espoir du cinéma de demain.

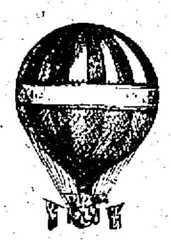
PIERRE BILLARD
Ciné-club Action. — Paris.

NOUVELLES DU CINÉMA

FRANCE

• En dix semaines exactement Jean Grémillon a réalisé *L'Amour d'une Femme.*

• Albert Lamorisse, réalisateur de *Bim* et de *Crin-Blanc,* tournerait, à Paris, en couleurs : *Le Marchand de Ballons.*



• Les fables de La Fontaine revues et adaptées par Pierre Laroche seront le sujet d'*Amants, Heureux Amants,* que mettront en scène Jacqueline Audry, Raymond Bernard, Max de Vaucorbeil et André Zwobada.

• Après *Les Trois Mousquetaires,* André Hunebelle envisage un *Cadet Roussel* et un *Monsieur de La Palice.*

• Jean Mitry a pour projet un ou plusieurs courts métrages dont l'objet serait d'évoquer certains thèmes de la musique religieuse de Bach par la réalité concrète des lignes d'une cathédrale.

• Discina annonce *La Princesse de Clèves.* Cette chère et précieuse princesse a déjà été « annoncée » au moins une dizaine de fois.

• Gary Cooper sera sans doute le partenaire de Gisèle Pascal dans *Les Pyrénées sont là,* coproduction franco-espagnole.

• Marcel Carné prépare *La Choute.* Protagonistes : un vieux boxeur (Jean Gabin), un jeune boxeur son élève, et une femme.

• *Au Diable la Vertu,* interdit par la censure à l'unanimité il y a quatre mois, passe maintenant aussi bien à Paris qu'à l'étranger. C'est un film de Jean Laviron, professeur de découpage technique depuis 1944 à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.

• Voici les projets en France des bons scénaristes de tous les pays. Alexandre Dumas : *Le Masque de Fer, Le Comte de Monte-Cristo, La Reine Margot ;* Beaumarchais : *Les Aventures de Figaro, Barbier de Séville ;* Maurice Leblanc : *Les Aventures d'Arsène Lupin ;* William Shakespeare : *La Mégère apprivoisée ;* Cervantes : *Don Quichotte ;* Anatole France : *Crainquebille;* Emile Zola : *Nana;* Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris, Quatre-vingt-treize.*

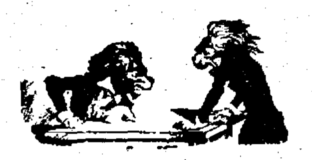
• Après la Légion d'honneur, Fernandel a reçu la Médaille de la courtoisie française.

• Dans la seconde quinzaine d'octobre aura lieu à Tokio une semaine du film français.



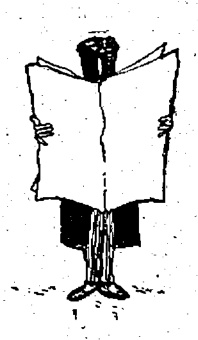
• Maud Max Linder, fille de Max Linder, a l'intention de réaliser un film sur son père.

• Chaque matin amène avec lui de nouveaux engagements complétant la distribution du film que Sacha Guitry conçoit, écrit et réalise lui-même : *Si Versailles m'était conté.* Voici par ordre alphabétique la distribution telle qu'en elle-même enfin l'actualité la change : Michel Auclair, J.-P. Aumont, Marie Bell, Jane Boitel, Bourvil, Gino Cervi, Jean Chévrier, Raymond Cordy, Pauline Carton, Claudette Colbert, Jean Debucourt, Danielle Delorme, Clément Duhour, Daniel Gélin, Fernand Gravey, Sacha Guitry, Charles Laughton, Jean Marais, Georges Marchal, Lana Marconi, Marie Marquet, Gaby Morlay, Laurence Olivier, Gisèle Pascal, Edith Piaf, Micheline Presle, Jean Richard, Tino Rossi, Raymond Souplex, Charles Vanel, etc., etc...

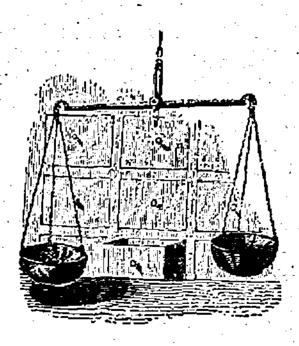


• L'Union Algérienne de la Critique de Films a décerné ses pris annuels aux meilleurs films français et étrangers présentés en Algérie au cours de la saison 1952-1953. Prix du meilleur film français : *Les Vacances de Monsieur Hulot*, devant *Jeux Interdits*, *Les Belles-de-Nuit*, *La Putain Respectueuse* et *La Vérité sur Bébé Donge*. Prix du meilleur film étranger : *Rashomon* devant *Limelight*, *Umberto D*, *Deux Sous d'Espoir* et *Onze heures sonnaient*. Prix du meilleur film présenté par un groupement culturel : *La Passion de Jeanne d'Arc* (1929), présenté par le Groupement des Amis de la Cinémathèque. Le prix du meilleur film de court métrage n'a pas été décerné.





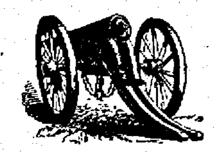
• Du 1er au 15 septembre 1953 se tiendra à St-Jean-de-Luz un Festival International du Film d'Amour. Cette quinzaine cinématographique est organisée par l'Union Européenne des Techniciens du Cinéma et de la Télévision et par le Syndicat Autonome du Cinéma Français. Ce Festival comprendra deux parties bien distinctes, une anthologique, l'autre contemporaine. La liste communiquée de films anciens est assez convaincante. Mais pourquoi *L'Enfer Blanc* d'Arnold Fank ? Et pourquoi pas, dans les films récents, *La Chronique d'un Amour* de Michelangelo Antonioni, qui est bien un film d'amour et parmi les plus beaux ?



• L'Institut de Cinématographie scientifique (Directeur : Jean Painlevé) nous signale que le VIIe Congrès annuel de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique aura lieu à Londres au National Film Theatre du 18 au 27 septembre 1953.

• Les copies du film de Roberto Rossellini, *Europe 51*, qui ont passé

ou passent à Paris sont amputées de trois scènes nécessaires à la bonne compréhension de l'œuvre, coupures qui affectent aussi bien les copies de la version anglaise sous-titrée que celles de la version doublée. Le film pourtant a été exploité *dans son intégralité en* province et la version qui avait été présentée aux exploitants parisiens le 5 mai 1953 était complète. Pourquoi sont-ils invités à projeter aujourd'hui un film mutilé ? Nous formons le vœu que cette protestation soit entendue de Roberto Rosselinni et qu'il demande des comptes aux responsables.



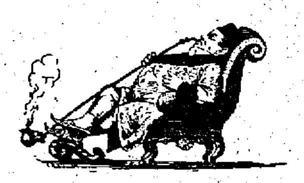
ÉTATS-UNIS

• Les droits des anciens films de Joan Harlow seront rachetés par 20th Century Fox pour l'usage de Marilyn Monroe.

• Jean Négulesco après *Comment épouser un millionnaire* va tourner son second Cinémascope à Rome : *Trois pièces dans la fontaine.* Acteurs : Clifton Webb, Dorothy Mac Guire, Louis Jourdan, Maggie Mac Mamara, Vittorio Gasmann et Jean Peters.

• Grégory Peck tiendra dans *Moby Dick* le rôle principal (après celui de la baleine).





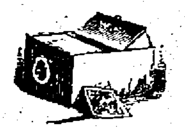
• Les studios Paramount annoncent la mise en chantier d'un remake de : *La Caravane vers l'Ouest,* avec Van Heflin et Alan Ladd.

• Mai Zetterling sera la partenaire de Danny Kaye dans *Knock on Wood.*



• Lili Saint-Cyr que rendit célèbre un numéro de strip-tease au cabaret hollywoodien « Le Cyros », vient de terminer au cinéma : *3 D. Follies* et a commencé *Son of Simbad.*

• L'on peut espérer enfin un « cinémascope » valable puisqu'Otto Preminger va en entreprendre la réalisation incessamment.



LES FILMS



Montgomery Clift et Anne Baxter dans *I Confess* d'Alfred Hitchcock.

L'ART DE LA FUGUE

I CONFESS (LA LOI DU SILENCE), film américain de ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* George Tabori et William Archibald, d'après la pièce de Paul Anthelme. *Images :* Robert Burks. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Décors :* George James Hopkins. *Interprétation :* Anne Baxter, Montgomery Clift, Karl Molden, Brian Aherne, O.E. Hasse, Roger Dann, Dolly Haas, Charles André. *Production :* Warner Bros, 1952.

> *« Ceux qui veulent arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisquelle celle de Polyeucte va jusqu'à la sainteté et n'a aucun mélange de faiblesse. »*
> CORNEILLE (*Examen de Polyeucte*).

Les films d'Hitchcock relèvent du secret professionnel ; sans doute n'appartiennent-ils pas au domaine de la critique, qui s'est toujours montrée fondamentalement incapable d'en rendre compte ; seul le metteur en scène, j'entends celui qui s'est posé les vrais problèmes de son art, peut en pressentir la beauté ; ainsi apparaissent, avec ces films, les comédies de Howard Hawks, l'œuvre américaine de Renoir, celle de Rossellini, les premiers témoins de ce cinéma moderne dont la connaissance sera réservée aux cinéastes, comme les peintres ont pris depuis cent ans l'empire jaloux de la peinture.

Si la plus haute pensée de notre

époque choisit de s'exprimer par le cinéma, ce n'est point pour accepter ensuite d'être traduite en quelque langue étrangère, mais pour demeurer invisible à qui n'est sensible aux apparences mêmes de cet art. C'est par l'exercice quotidien de son pouvoir que le cinéaste affirme le plus rigoureusement sa pensée, et la plus profonde s'y confond avec la mise en œuvre des éléments apparemment les plus extérieurs, les plus formels : n'est-ce point la marque d'un art parvenu à ce même point d'accomplissement que trouva la musique au *temps de Bach* ?

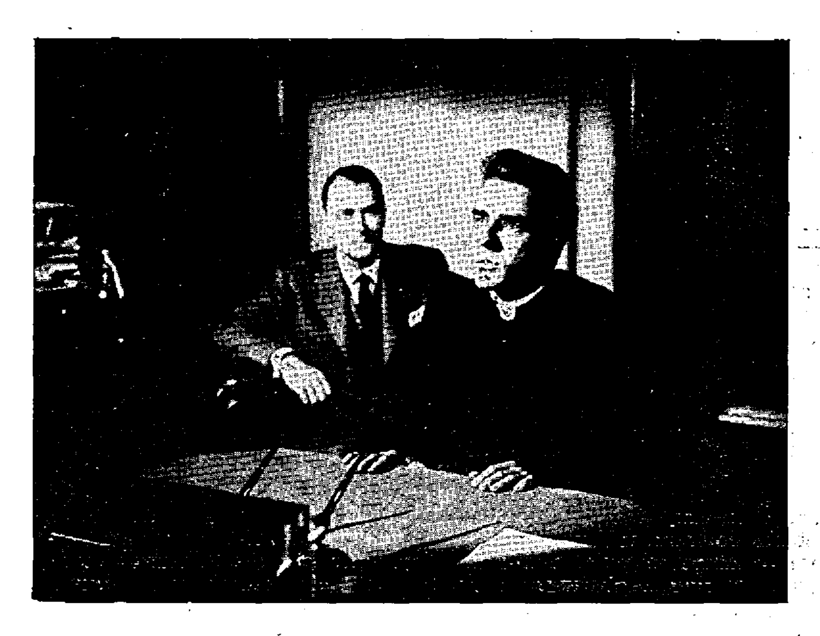
Je pourrais sans doute offrir ici quelque thématique d'Hitchcock, démontrer la permanence et la profondeur de ses sujets ; mais outre que ce type d'exégèse laisse toujours à son auteur un sentiment d'insatisfaction *quelque peu coupable*, il satisfait à trop bon compte ceux précisément dont je voudrais moins épuiser la curiosité que l'irriter par mes esquives et inciter à regarder enfin l'écran au lieu de n'y chercher que les éléments de leur dérobade devant ce qui est fondamentale*ment* le cinéma : ce lien entre quelque chose d'extérieur et de très secret, qu'un geste imprévu dévoile sans expliquer.

S'il me fallait définir d'un mot l'art d'Hitchcock, je choisirais celui d'*exigence ;* je ne sais pas de cinéaste qui se soit plus constamment proposé une plus périlleuse entreprise. La difficulté n'ignore la beauté que pour les amateurs ; mais cette recherche obstinée d'un équilibre toujours plus menacé l'atteint plus sûrement que les conforts de la tragédie. Que veut Hitchcock, sinon nous maintenir à ce point d'instabilité poursuivie, où l'avenir est à chaque seconde compromis, qu'épient le crime, la folie, l'abandon aux ténèbres : frontière extrême où luttent les derniers réduits de la personne, mais où pourra surgir la seule véritable victoire. Il n'est pas un plan de ce film qui n'impose le pressentiment du *péril,* pas un instant où ne se poursuive l'idée la plus dangereuse de la vie spirituelle : laquelle, de l'esthétique ou de la morale, pourrait sans se trahir refuser l'inconfort ?

J'entends donc reprocher à Hitchcock le choix de ses sujets ; mais j'aime plutôt reconnaître, là où certains décèlent des préoccupations commerciales, l'ambition de ne laisser aucune place à l'équivoque, là où l'on pourrait craindre quelque abandon aux facilités de *l'intrigue,* le *désir* de refuser à son héros toute issue, toute échappée et de parfaire le piège où l'individu, cerné, doit *avouer* et affirmer en même temps dans l'extrême encerclement, son extrême liberté ; et si l'on ne peut mener à perfection une belle *machination sans une* part de complaisance, je veux la dire admirable puisqu'elle place au-dessus du souci du vraisemblable celui de l'accomplissement du dessein le plus rigoureux et la poursuite jusqu'à ses ultimes conséquences de la pensée fondamentale.

Peut-être aperçoit-on ici en filigrane le sujet même de ce film, inexplicable si l'on n'y reconnaît l'idée la plus haute et la plus exigeante de la confession : où le coupable, par la rémission du péché, entend en être totalement déchargé et obliger s'il le faut son confesseur à le prendre sur lui et l'expier à sa place (je rappelle en hâte comment Vigny, dans ses notes à *Cinq-Mars,* unissait également le confesseur à l'ami et au complice). Ce souci n'est point neuf chez notre auteur ; on retrouve certes le thème du crime échangé de *Strangers on a train ;* mais lequel de ses films, et même ces histoires d'espionnage dont certains voudraient rougir, ne postule pour être intelligible la croyance en l'âme et en la réversibilité ? On retrouve surtout le goût d'Hitchcock à susciter entre les êtres les rapports les plus étroits, à unir les destins du lien le mieux noué que l'esprit puisse concevoir : cette ambition est commune à tout ce que le cinéma nous a ces dernières années proposé de plus neuf, mais qui pourrait se flatter de l'avoir encore portée à ce point d'absolu ? Ces couples, obsédés par la culpabilité (cœur de tous les films d'Hitchcock), poursuivent sous tant de visages la même aventure : réussir à faire hésiter entre deux âmes la faute, jusqu'à l'abolir par l'irrémédiable confusion de leurs destins.

S'il y a du mécanisme en cet art, tant *d'interrogatoires nous enseignent* de quelle sorte : le metteur en scène ne joue-t-il pas toujours le rôle de Karl Malden, mécanique « inhumaine » qui traque les créatures de chair et de sang et les oblige à l'aveu par la souffrance ? Quel est d'ailleurs le sens de ce reproche *d'insensibilité* ? Libre au cinéaste de tenter moins d'émouvoir que d'ébranler la pensée et la renouveler par les chocs discontinus d'effets dont la beauté ne vienne pas du sens, mais le sens de la beauté ; de surprendre et



Brian Aherne et Montgomery Clift dans *I Confess* d'Alfred Hitchcock.

d'affirmer plutôt que tenter de prouver par l'obsession des malheurs humains.

Je proposerai donc quelques remarques peut-être sans objet : que l'émotion n'est pas la fin de l'art et que l'on peut reconnaître en Hitchcock le même souci qui guide désormais Renoir et Rossellini, d'abstraire du cœur ce qui ne vient pas de l'âme ; que l'artiste moderne impose d'abord à son œuvre cette catharsis à laquelle les anciens soumettaient le spectateur, substitue à la pitié et la terreur, l'amour et la fascination — et l'on connaît maintenant des films trop comiques pour faire rire, trop tragiques pour émouvoir, où l'émotion se noue et agit par oppression et asphyxie ; qu'Hitchcock ne se préoccupe pas des passions, mais de ce qui les écrase et fonde sur cela leur grandeur : l'instant où l'homme sacrifie ses sentiments à son destin, où par l'acceptation il transmue cette fatalité en providence et, remplaçant les dieux par un Dieu de justice, s'abandonne dans cette confrontation solitaire ; que l'ambition de ce cinéaste n'est pas de rassurer, mais d'inquiéter, d'être celui par qui le scandale arrive et de faire parvenir ses héros à une conscience insupportable de l'existence, par la claire vision du rapport qui les lient aux êtres, et surtout s'ils le refusent ; mais en affirmant le péril de toute seconde, de faire de ce qui les menace leur salut et d'imposer enfin l'idée la plus contraignante de l'aventure individuelle, de la prédestination et, somme toute, de la sainteté. Saluons ici un cinéma de l'inhumain, qui se défie enfin des charmes sensibles du cœur, ne s'y attache que pour les immoler à une part plus secrète de l'homme et se soucie moins de l'homme même que de ce qui le rompt : le Dieu vorace, dont la grâce le guette à chaque pas et pour qui la damnation ou le salut ne sont plus que la même embûche pour le précipiter dans les gouffres de son amour impitoyable.

La mise en scène ne sera jamais pour Hitchcock un « langage », mais une arme inlassablement braquée au secret du corps, glissant à la faille du geste et de la pensée la lame la plus *aiguë*, l'acier le mieux trempé que tout art ait jamais mis entre les mains d'un auteur, de tous le plus lucide, sondant les reins et les cœurs de ses victimes pour débusquer enfin leur vérité la plus ignorée, et d'eux-mêmes d'abord.

Guettez, sur les périls de la mise en scène, leurs gestes gauches, brefs, désavoués ; comment, épiés par les contre-plongées, qui dérobent le sol sous leurs pieds, étouffés par l'obsession des verticales, coincés au creux de ces cadrages exigus dont les limites coupent sans

cesse la chair vive de la réalité, ils n'osent plus aventurer d'autres mouvements que les réflexes peureux et retenus de qui marche au bord de l'abîme. Le verre sur le front du procureur, la bicyclette abandonnée dans le couloir, les fleurs aux bras du bedeau dessinent les pointes d'un cinéma du provisoire, du discontinu, de l'accident — qui doivent cependant composer une fatalité. Seuls les visages, les yeux seuls, fixés, soudain détournés, osent encore dévoiler les complicités, interroger vainement le complice et soumettent la coupure du plan à l'éclat bref d'un regard.

Tous aspirent, hors du péril, au destin, à la consommation : ils sont dans la morale jusqu'au cou et ne tentent plus de s'en dégager ; quelle parodie de liberté pourrait mieux les sauver que l'accomplissement ? Au delà du jugement des hommes, il n'est que d'attendre autre chose, avec le moins de gestes, une grande *obstination* : se raidir, se durcir, tels la balle ou l'épée, pour traverser le sort, avec dans la bouche déjà le goût des cendres, jusqu'à la consumation.

La flamme noire que Montgomery Clift est visiblement devenu, ravage ainsi sous nos regards incrédules, comme la contagion d'un ténébreux incendie, la chair de ceux qui l'approchent, dont l'écorce seule continuera de nous duper. Jamais trame d'âmes plus serrée, plus totale dépendance n'avaient été aussi étroitement confondues avec l'expérience de la solitude, qui étouffe l'être au moment même où il constate l'évidence de ses liens. Est-ce hasard si le thème du sacrifice, qui traversait déjà *Under Capricorn*, surgit ici de nouveau pour rejoindre dans notre esprit ceux du renoncement et de l'abandon à Dieu — Renoir et Rossellini ?

Je voudrais enfin m'excuser d'un article où le superlatif règne avec une telle impudence ; mais peut-être était-ce l'unique moyen de rendre honnêtement compte d'un génie qui fait de l'extrême sa règle de conduite et ignore l'art de décevoir et d'amoindrir qui satisfait tant de beaux esprits.

JACQUES RIVETTE

LES CLEFS INUTILES

THE BAD AND THE BEAUTIFUL (LES ENSORCELES), film américain de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* Charles Schnee, d'après une nouvelle de George Bradshaw. *Images :* Robert Bradshaw. *Musique :* David Raskin. *Décors :* Edwin B. Willis et Keogh Gleason. *Interprétation :* Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powel, Barry Sullivan, Gloria Grahame, Gilbert Roland. *Production :* M.G.M. (1952).

On ne saurait demander au public français de se passionner pour cette entreprise. S'il est friand parfois de ces témoignages d'Hollywood sur elle-même, c'est sous un angle plus potinier et s'il fêta une autre sorte de témoignage interne — sur Brodway cette fois, je veux dire l'*Eve* de Mankiewicz — c'était non point tant pour le sujet que pour le brillant de l'œuvre qui l'attira par sa surface extérieure — comme l'attire une bonne comédie du Boulevard — et non pour la subtile étude psychologique qu'elle contenait. Ici l'apparence extérieure le déroute et le fond lui est indifférent. Le film est d'ailleurs assez complètement manqué malgré quelques arêtes vives, quelques audaces, quelques beautés formelles, quelques passages d'une savoureuse ironie et surtout une fin assez ambiguë qui confère presque *in extremis* au film un certain ton d'ensemble.

J'ai déjà dit dans *l'Observateur* quelles me paraissaient être les trois caractéristiques du film : d'être influencé par de nombreux autres films américains et contre les apparences plus par *Citizen Kane* que par *Sunset Boulevard*, d'être sans doute *un film à clefs* ; que l'inversion enfin paraissait seule capable d'expliquer l'équivoque comportement du personnage principal. Je ne reviendrai pas sur le premier point sinon pour dire que le talent réel de Vincente Minnelli semble plus apte à se manifester dans des films plus de série ou dans des collaborations avec une forte personnalité (comme ce fût le cas avec Gene Kelly pour l'éblouissant *Américain à Paris*) que dans une entreprise de ce genre où il est manifeste que la M.G.M. a



Lana Turner et Kirk Douglas dans *The Bad and The Beautiful* de Vincente Minelli.

tenté de faire un grand film et lui a donné une liberté et un budget en conséquence. Placé également devant la possibilité de faire un grand film, Georges Stevens — tenu assez étroitement en laisse jusque-là — gagna la partie avec *A Place in the Sun*. Minnelli s'est perdu dans un labyrinthe de virtualités dont aucune n'éclate au grand jour avec la marque de l'art. Entendons-nous : le film n'est en aucun endroit médiocre, son indécision même retient sans cesse l'attention, il vaut bien les nombreux «oscars» qui lui furent décernés et méritait plus que *The Biggest Show on Earth* l' « Oscar » du meilleur film ; et sa seule leçon claire mérite réflexion : il y est démontré, ce qui est tout à fait exact, que 90 % des films faits à Hollywood sont le fait des producteurs et non des réalisateurs, sortes de « metteurs en page » appointés au mois et œuvrant consciencieusement à l'intérieur d'un cadre extrêmement étroit.

Les « clefs » des personnages nous échappent : Gilbert Roland évoque-t-il John Gilbert, Lana Turner serait-elle la fille d'un John Barrymore et Jonathan Shields-Kirk Douglas est-il un « digest » ou un portrait précis ? En définitive il importe peu. On se souvient que Kane était une évocation assez précise du magnat de la presse Hearst ; accusé par les hommes d'affaires de ce dernier d'avoir ainsi attenté à cette majesté il répondit : « Quand j'en aurais terminé avec *Citizen Kane*, je m'en vais travailler sur une idée de grand film concernant la vie de William Randolph Hearst. » Cette boutade avait une signification à méditer : Welles n'avait emprunté à Hearst que des traits extérieurs et avait « inventé » la psychologie profonde de Kane, personnage humainement très supérieur à Hearst. Donc « clefs » ou pas « clefs » les personnages de Minnelli sont pratiquement sans consistance, ce qui compromet à peu près totalement la portée du film.

Reste encore à préciser que si le personnage principal, celui de Jonathan Shields, est aussi flou, c'est sans doute moins la faute de Minnelli que du scénario. Il apparaît en effet comme assez probable que quelque part à l'origine du scénario, ou du roman ou du modèle vivant, Jonathan Shields était un monsieur qui n'aimait pas les dames. En tout cas c'est la seule explication plausible, dans le film, de son attitude vis-à-vis de l'héroïne et de la très curieuse scène où elle découvre « quelque chose » de tellement extraordinaire qu'elle s'enfuit comme une folle dans

la *nuit au volant* de sa voiture (fuite qui est de très loin, dans son paroxysme, dans sa violente et cruelle poésie, le plus beau passage du film). De toute façon, producteur, réalisateur et scénariste ont eu tort : ou cette justification secrète n'existe pas et c'est *la structure* du film qui est mauvaise, ou elle existe et ils ont eu tort de se lancer dans une aventure ou l'hygiénique morale hollywoodienne leur interdisait de mettre les points sur les i. Quand on choisit de montrer *The Bad and The Beautiful* — et, en l'occurrence, où est le bon, où est le mauvais ? — il faut n'avoir point d'entraves.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

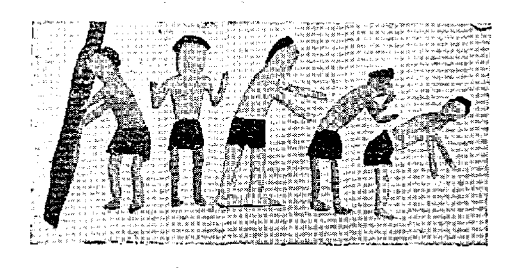
L'ECOLE PRIMAIRE DONNE LE BON EXEMPLE

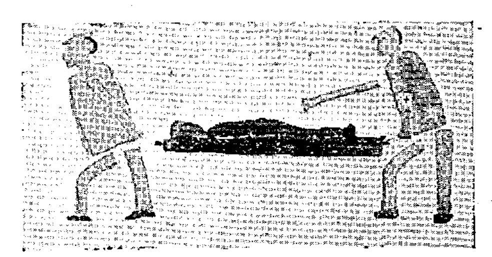
MARTIN ET GASTON, « enfantaisie » cinématographique de HENRI GRUEL. *Opérateur :* Philippe Alibert. *Musique :* Paul Doser. *Production :* Nico, 1953.

Au Club de la Rose-Rouge tous les arts sont pratiqués les uns après les autres. Et pourtant, le cinéma souvent évoqué, n'avait jamais été invité ; cela jusqu'au dernier spectacle, où il était enfin représenté par le petit film en Kodachrome 16 m/m d'un jeune réalisateur inconnu, Henri Gruel.

La grande originalité de ce film provenait de ce qu'il n'était pas seulement l'œuvre d'un cinéaste, mais aussi de toute une classe d'école nouvelle de Ville-d'Avray. Un groupe d'enfants de six à dix ans, aidés par leur institutrice, ont fourni au réalisateur dessins et suggestions que celui-ci a ensuite mis en film. On sait combien la violence, l'intensité révélatrice des dessins d'enfants intéresse tous ceux qui, ayant perdu tout goût personnel à l'expression, se passionnent pour celui des autres. L'idée de tourner un film avec des dessins d'enfants était éminemment actuelle. On se demande comment personne n'avait encore pensé à le faire. Au passage du générique, quand l'âge des petits collaborateurs est précisé la foule choisie du Club s'ébroue et admire. Par contre, il suffit que quelques spectateurs arrivent après l'énoncé de ce postulat pour qu'ils ne sachent plus retrouver tout seuls les raisons d'être du film. Pourtant ce n'est qu'après le générique, après la bonne idée, que vient la véritable surprise : un film d'animation d'une force inaccoutumée.

A l'école de Ville-d'Avray, on dessine beaucoup. Pour égayer les cours de géographie, les enfants ont inventé deux personnages, Martin et Gaston, qu'ils représentent dans chaque contrée étudiée afin de réviser plus agréablement leurs connaissances. Henri Gruel a demandé à ces écoliers de reprendre leurs deux personnages et d'imaginer pour eux de nouvelles aventures qui seraient ensuite filmées. Les enfants ont su qu'ils participaient à un film. Ils ont d'abord avec Henri Gruel précisé le scénario, choisi les épisodes et préparé un découpage, se mettant finalement d'accord sur le récit d'un voyage au long cours qui, commençant en direction de la Norvège, se termine par un naufrage, avec île déserte, danse autour d'un poteau de torture, et délivrance par la Marine française. Deux années de suite, pendant 20 jours, en fin d'année scolaire, les enfants ont travaillé au film tous les jours et toute la journée. Les principes de l'animation leur avaient été expliqués par leur maîtresse qui, elle-même, les tenait d'Henri Gruel, qui lui connaît sans doute la bonne source. La plupart des animations furent prévues en figurant les corps, têtes, bras, jambes et accessoires sur des pièces séparées qui, réunies sur la table d'animation, pouvaient être animées par de petits déplacements à chaque image. Mais certains gestes ont été réellement animés par les enfants qui ont représenté le même personnage dans plusieurs positions intervallaires, dont la suite minutieuse donnait après le tournage un mouvement. Il n'a pas été question d'astreindre des enfants à l'élaboration de longues et rigoureuses séries d'intervalles qui rendent presque fous les animateurs de dessins animés, mais seulement d'aider les jeunes animateurs à bien déterminer graphiquement quelques positions successives du mouvement qu'ils voulaient représenter. Ces positions successives, tournées ensuite par groupe d'images fixes, donnent à la projection une animation saccadée, mais robuste et suffisante, qui dégage justement l'essentiel du mouvement décrit. Parfois le secret de l'animation échappait aux jeunes artistes et





Les très jeunes animateurs de *Martin et Gaston* ont prévu leur animation, soit en préparant des personnages dont tous les membres séparés permettaient l'animation à la prise de vues, soit en effectuant de véritables animations dont ils dessinaient chaque position.

à leur maîtresse. C'est ainsi que, ne parvenant pas à se représenter le feu en mouvement, ils remirent au réalisateur une feuille de papier soigneusement peinte en rouge en lui demandant d'achever tout seul ce détail difficile.

La multiplicité des points de vue et des notations autour des mêmes idées enrichissait forcément cette œuvre collective. Le sens de l'échelle manquait souvent aux jeunes animateurs ; un personnage destiné à un décor donné de bateau pouvait sortir des mains de l'un haut de cinq centimètres et de quelques millimètres chez un autre, mais cette variété de dimension s'accordait toujours pour donner un ensemble cohérent qu'aucun adulte n'aurait osé prévoir.

⁂

Les dessins terminés, il ne restait plus qu'à choisir et à regrouper quelques pièces de ce bestiaire et de ces paysages fabuleux, puis à les mettre en film. Les trois quarts des gouaches et des dessins ne furent pas retenus. Gruel a fait ce tri avec une discrétion remarquable. La préparation des dessins avait été pour les enfants un effort assez considérable. Certains dessins-clefs manquaient, d'autres avaient été réalisés avec un enthousiasme chancelant. Gruel a su remplacer, dissimuler les absences et les éléments insuffisants sans détruire la qualité de l'ensemble.

Avec l'opérateur Philippe Alibert, ils ont tourné ces pièces peintes et découpées par les enfants, image par image. Les jeunes animateurs avaient naturellement donné à leurs personnages une raideur, des disproportions, des simplifications très expressives, mais qui interdisaient une animation rationnelle et soignée. Gruel a eu le courage d'improviser son animation sur la table de prise de vue ; c'est comme cela qu'il est arrivé à donner aux membres trop longs, aux personnages ankylosés, aux pièces de carton dont les formes ne prévoyaient aucune commodité, toute leur valeur de signe. Forcé d'abandonner le ballet conventionnel du carton dont chaque nuance est définie par des jeux d'expression, et des correspondances déjà classiques, Gruel a donné aux personnages des mouvements qui leur appartiennent comme des propriétés inconnues, inexplicables, mais absolument opportunes et motivées. La précarité des personnages, leurs simplifications et leurs immobilités deviennent une source constante d'humour. Martin et Gaston jetés à la mer nagent, et leurs bras sans articulations se lèvent et se rabaissent alternativement, faisant jaillir de raides et rapides tas d'écume. Souvent, la valeur cinématographique de certains plans n'exigent aucune transposition. L'arrivée des deux naufragés sur une vague au milieu des épaves, la chasse de l'oiseau à coups de pierre, le crescendo de la danse des sauvages sont tout simplement de l'excellent cinéma.

Ce film n'a pas la rigueur musicale qui donne sa plaine valeur au *Cadet Rousselle* de Georges Dunning par exemple, mais son humour et son invention constamment renouvelés s'ordonnent sur le rythme détendu et annoncé d'un commentaire pour voix d'enfant dit par Picolette qui suffit à motiver sa respiration un peu désordonnée.

⁂

Par son style d'animation, Henri Gruel, renoue avec les modestes et entreprenantes traditions du film d'animation en papier découpé, qu'Emile Cohl a su utiliser comme personne, et ce détail a son importance. Il peut sem-

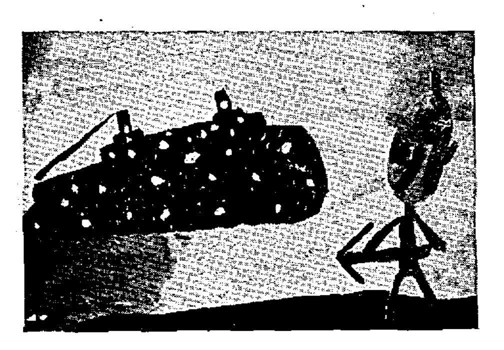
bler indifférent qu'un film d'animation soit ou non réalisé en papier découpé. Certains spectateurs avertis pensent qu'ils n'ont pas à savoir qu'un film d'animation est bâti avec des cellulos, des bristols découpés, des verres de lanternes, ou du papier de chocolat. Alors que ces matières non seulement conditionnent l'apparence de l'image mais encore influent profondément sur le rythme et jusque sur la qualité du mouvement. Les amateurs qui se vouent de plein gré aux joies partisanes de l'incuriosité et de l'incompétence ont plus d'une raison à vous opposer, pour ne juger que du résultat qui compte, et réserver leur esprit à des fins plus hautes, d'intérêt moins artisanal, telles que la peinture des caractères ou la science de l'âme. Ceux-ci connaissent le plaisir qu'il y a à confondre dans une même indifférence des modes d'expression aussi différenciés que la gravure, la peinture à l'huile et le vitrail.

Les procédés de construction conditionnent même le climat général de création. Comment ne pas remarquer qu'autour de ce mode d'animation se retrouvent précisément les plus intrépides et les plus sages artisans de l'image par image : Berthold Bartosh, Georges Dunning, Colin Low et le Jiri Trnka du *Cirque*. Combien de faillites et de découragements inutiles auraient été évités si, au supplice industriel de l'animation sur cellulo, certains créateurs français avaient eu la prudence et le sens de l'œuvre assez développé pour utiliser ces papiers découpés qui représentent dans l'art de l'animation la revanche du savetier sur les gros frais, la justice immanente des arts de l'image par image. Parce qu'il a le sens du mouvement cinématographique et celui du travail fini et réussi, Henri Gruel a réalisé pour 400.000 fr. dans la précarité et l'invention un film vigoureux, naturel et exemplaire, qui devrait remplir de honte les fabricants de films d'art pompeux et ennuyeux qui ridiculisent autant la peinture et la sculpture que le cinéma.

Henri Gruel prépare ses réalisations en série, selon un véritable plan quinquennal. Il y a deux ans, il déclenchait simultanément le travail de deux groupes d'écoliers. Celui de Ville-d'Avray, qui a le premier terminé et mené à bien l'entreprise, le second, constitué par les enfants de douze à quatorze ans de la commune d'Oppede, dans le Vaucluse, a pris son temps et n'a fini la préparation de son film que pour la Fête Nationale. Les enfants sont plus âgés et plus consciemment doués. Leur maître, Justin Grégoire, qui est aussi un peintre, aiguille un peu leur goût mais toujours avec une admirative discrétion.

Aussi, les gouaches et les personnages qui viennent d'arriver à la Rose-Rouge sont d'une exceptionnelle beauté. Cette fois-ci, Gruel prend aussi son temps. Il va bientôt, chez Arcady, metteur-en-image de tous les Léonard de Vinci et Breughel passés, présents et à venir, réaliser cette fois en Gévacolor 35 m/m un second film consacré aux aventures d'une bande de gitanos, de leur cirque et d'une infinité de papillons. En *considérant la* valise pleine de dessins et de recommandations qui vient d'arriver d'Oppede, et toutes ces images étonnantes qui prévoient déjà le cours du film, on se demande ce qui pourra bien empêcher *cette réalisation* d'avoir la sûreté et la calme abondance poétique des films de Jiri Trnka.

André Martin



Un sauvage et le cargo de *Martin et Gaston* dans un plan qui n'a pas été retenu pour la version définitive.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

DUENDE Y MYSTERIO DEL FLAMENCO (FLAMENCO), film espagnol d'Edgar Neville. — Le réalisateur de *Flamenco*, Edgar Neville, est un écrivain diplomate, scénariste et cinéaste qui s'est toujours passionné pour tout ce qui touche à l'expression populaire du peuple espagnol. Son film n'est apparemment qu'un exposé sur le chant flamenco, une revue complète et cohérente des formes, suivant les régions caractéristiques. On dira à propos de cette anthologie qu'elle restitue tout le charme de l'Espagne. Il est un peu court de parler de charmes devant ces élans étonnants que la caméra n'altère jamais.

A la plupart des folklores du monde, qui ne sont que joie de l'action chantée et dansée, synchronisme spectaculaire et collectif, le « flamenco » oppose la forme nue et concentrée d'une expression profonde. Au cœur des détonations implacables de ses rythmes, de la fixité nerveuse des appuis, des immobilités et des élans insaisissables existe cette DANSE-SON où le danseur accroche à chacun de ses mouvements le son que frappe ses talons et les castagnettes faisant du geste et du rythme un bloc mobile et indissoluble.

Devant le mystère de cette expression la caméra fait preuve d'une prudence et d'une adresse qui font de cette réalisation un modèle de films de danse. Certes cet accord écrasant d'une âme et d'un corps demeure extérieur au film ; ce n'est pas du « cinéma ». Charlie Chaplin non plus n'est pas « du cinéma », mais aussi la fascinante exposition d'une âme et d'un corps agile accordés pour une même expression. L'écran fixe avec honnêteté et nous communique cette prodigieuse concentration de force. Qu'une même paralysie saisisse la caméra devant une gitane qui chante où devant Charlot n'a rien d'étonnant. L'événement est semblable, marqué par une même infirmité, à cela près que le « cante grande » possède une noblesse à laquelle Chaplin ne nous a pas habitué. — A.M.

BIENVENUDO Mr. MARSHALL (BIENVENUE MONSIEUR MARSHALL), film espagnol de L. G. Berlanga. — Pourquoi existe-t-il des films qui, dès les premières images, donnent l'impression qu'ils sont faits, solidement construits, qu'ils savent où ils veulent aller et comment ils comptent s'y rendre. Est-ce seulement pour faire honte à d'autres réalisations dont la valeur est plus évanescente ? La maîtrise est-elle en définitive la clef du bon cinéma ? Deux films de la sélection espagnole pour Cannes *Bienvenudo Mr. Marshall* et *Esa pareja feliz* (*Ce couple heureux*) possédaient ce rythme heureux et décidé qui caractérise les œuvres dont l'élaboration n'a été ni trop méditée ni trop pénible.

Une caractéristique de ces deux films explique pas mal de choses : ils sont l'œuvre d'une équipe solide qui pour ses deux premiers films n'a absolument pas varié : les réalisateurs et scénaristes L. G. Berlanga et J. A. Bardem, ainsi que le musicien Jesus G. Leon. Le Festival a honoré en bloc cette équipe en accordant à *Bienvenue Monsieur Marshall* un Prix international du film de la Bonne Humeur, avec mention pour le scénario, qui sera d'un excellent effet publicitaire. Ces deux films, et surtout *Bienvenue Monsieur Marshall* ont en commun une vigueur de démarche, une sûreté entreprenante que malgré la hauteur de ses réussites Jacques Tati, pionnier solitaire, n'atteint pas. Car cette « bonne humeur » contagieuse résulte d'une création secourue, renforcée, éprouvée par les efforts compensés de toute une équipe.

Jeunes lauréats de l'Institut de Recherches et d'Expériences Cinématographiques de Madrid, Bardem et Berlanga ont un sens cultivé du Cinéma.. Cette connaissance leur épargne l'incurable naïveté et les prouesses sans malice de ceux qui font du cinéma comme si personne n'en avait fait avant eux.

L'observation d'un petit village pour

Bienvenue Monsieur Marshall, la leçon de bonheur quotidien, le merveilleux de loterie de *Ce Couple heureux*, un goût général pour la parabole comique mettent du Zavattini dans l'air. Cet humour capable de concilier les manies des salles paroissiales et celles des amateurs difficiles ne se fait jamais contre le cinéma.

Les scènes d'opéra dans *Ce Couple heureux*, les rêves des villageois dans *Bienvenue Monsieur Marshall* offraient aux deux réalisateurs toutes les facilités et les écueils de la parodie, genre qui a disparu avec Ben Turpin. Alors que Paviot dans son western *Terreur of Oklahoma* qui peut être comparé à celui de *Bienvenue...* se contente d'une sèche énumération d'intention comique et de retournements systématiques, Bardem et Berlanga ont su conserver au mouvement comique une durée proprement cinématographique capable de développement et de contagion. Toute la différence se trouve là, entre le simple pastiche qui n'est pas un genre cinématographique et l'*évocation comique* qui peut être une piste valable pour le cinéma.

Enfin l'agilité et la liberté d'esprit, ingrédiens indispensables au genre comique sont toujours agréables à côtoyer, de quelques méridiens qu'ils proviennent. Il nous faut remercier Bardem, Berlanga, l'Espagne et le soleil ibérique des franches et insolites allusions de ces films. Nous savons depuis Mack Sennett que les lois du comique sont incompatibles avec celles de la Diplomatie.

LE PERE DE MADEMOISELLE, film français de MARCEL L'HERBIER sur un sujet de Roger-Ferdinand.

Nous savons que l'auteur de *La Nuit fantastique* n'a rien tourné depuis quelques années et nous ne saurions lui en vouloir d'avoir saisi la première occasion. C'est plutôt au Président de la Société des Auteurs, M. Roger Ferdinand, que nous nous en prenons ici. Son scénario qu'il a lui-même tiré d'une de ses pièces est l'un des plus vils, des plus bas, des plus roués enfin que l'on ait pu concevoir dans le cinéma français. *Adorables Créatures* était trop évidemment infâme pour abuser le bourgeois et l'amuser. Plus malin, plus rusé et combien plus hypocrite, *Le Père de Mademoiselle* y parviendra. Chacun peut lire le synopsis n'importe où, aussi nous ne le raconterons pas ici. — F. DE M.

LA POLKA DES MARINS (SAILOR BEWARE), film américain de HAL WALKER.

Jerry Lewis, nouveau comique, s'est fait une tête d'avant-gardiste américain. Très efféminé, coiffé court et en frange. On aura deviné qu'il est aussi accablé de tous les signes de dégénérescence connus : menton épais, lèvres lipues, ébauche de goître. Il croque tout ce qu'on lui met dans la bouche, même un thermomètre (qu'il prend pour un sucre d'orge). Son sang est rigoureusement incolore et son odorat est d'une telle sensibilité qu'il lui permet de détecter les femmes à cent mètres. Mais il ne doit pas les approcher, encore moins les « fréquenter », car de renifler leur maquillage peut lui causer la mort par étouffement. En effet il est affligé aussi de troubles allergiques qui se manifestent par des éternuements et un enflement subit des muqueuses nasales dès qu'une femme s'approche de lui. Engagé volontaire dans la Marine, il se déguise au cours d'une escale tour à tour en boy de pousse-pousse et en danseuse de hupa-hupa.

Evidemment, il devient vite un Don Juan aux armées. On le désigne pour arbitrer un concours de baisers ; il en réchappe quand les conséquences d'un pari l'amènent à être embrassé longuement par Corrine Calvet. A la fin, en vertu de l'axiome : « Guérir le mal par le mal », il sera normal, enfin comme tout le monde, comme vous ou moi. Et pourtant c'est vers le sous-marin qu'il retournera pour être mieux à l'abri des femmes qui sont, comme chacun sait, la perdition des marins américains.

Ce film réalisé avec le concours officiel de la Marine Militaire des U.S.A. est chargé d'un humour noir pas toujours involontaire. Il peut redonner confiance aux spectateurs américains — et aux autres — desservis par la nature. C'est là le but de ce nouveau tandem comique, et l'on peut dire en parodiant Hugo :

Les plus déshérités, les impuissants peut-être
Se défoulent soudain à voir Jerry paraître.

Par ailleurs,

Un sot trouve toujours un puceau qui l'admire.
On a souvent besoin d'un plus taré que soi.

Etc..., etc...., etc...

F. DE M.

COUPS DE FEU AU MATIN, film américain de ROBERT PARRISH. — Que l'on ne croit surtout pas que nous défendons et louons systématiquement les films américains de série B. Il en est d'exécrables. Hier *Le Quatrième Homme,* aujourd'hui *Coups de feu au matin* de Robert Parrish dont on vit récemment l'assez plat : *Dans la gueule du loup.*

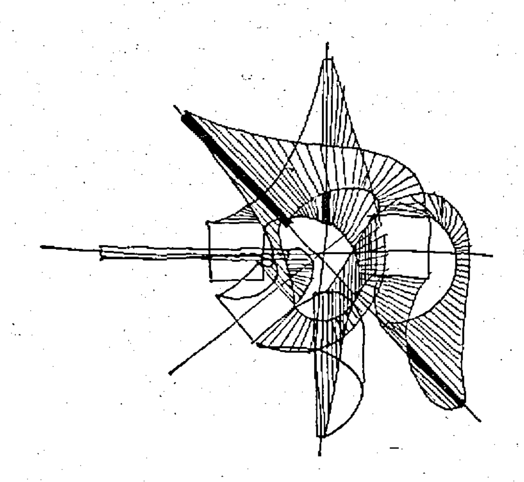
Ce film ressemble à l'idée que les « demeurés de la critique » se font d'Hitchcock « maître du suspense ». Ici tout est bluff, chiqué, effets déshonnêtes. Tourné outre-Manche, ce film respire la campagne anglaise, la sobriété anglaise, l'humour anglais, la platitude anglaise, l'inexistence anglaise. Pas une invention, pas un détail, pas une idée. Le joli visage d'Evelyn Keyes reste impassible et indifférent aux tourments supposés de Joel Mac Crea. La production Stanley Kramer, dont chaque film est loué d'avance par la critique, a parfois une bien mauvaise influence. — F. DE M.

CHARLIE CHAN A MEXICO, film américain de WILLIAM BEAUDINE. — Lettre ouverte à M. Chan, détective chinois, Béverly Hills. Californie :

« Prière M. Chan ouvrir enquête avec assistance honorable fils n° 1 et honorable fils n° 2 afin savoir raison pourquoi série Charlie Chan toujours plus mauvaise. Warner Oland beaucoup talent, Sydney Toler un peu talent, Roland Winters plus talent du tout. Norman Foster honorable metteur en scène, William Beaudine pas honorable ; toujours baclé travail. Sur tablette de Jade est écrit : « Folie sœur de génie », série films Charlie Chan chaque jour moins folle que jour d'avant. Envoyez rapidement explications. Recevez honoraires en Dollars Chinois. Que Confucius soit avec vous. »

F. DE M.

TEMPETE SUR LA COLLINE, film américain de DOUGLAS SIRK. — Il arrive que la police soit bernée par l'église. Il arrive que les serviteurs de Dieu battent les autorités judiciaires sur leur propre terrain, celui des vérités terrestres. Ces situations ravissent les chrétiens que nous sommes et viennent à point rappeler aux croyants du dimanche que l'adoration au Dieu qu'ils honorent, naquit de la violation d'un décret de loi, parmi les rugissements, au fond des arènes. C'est peut-être le seul point commun entre *Europe 51, I Confess* et *Tempête sur la Colline.* Si Douglas Sirk n'a pas le génie de Rossellini et d'Hitchcock, sa sincérité et l'intelligence de sa mise en scène font qu'il n'en est pas indigne. D'autres prennent Delannoy pour un moraliste mystique... — F. DE M.



Revue perpétuelle des illusions d'optique



LA SEMAINE DES HÔPITAUX, supplément de la SEMAINE MÉDICALE, consacre quelques-uns de ses numéros à une *Revue du Film médical et chirurgical*. C'est ainsi que le numéro 37, du 6 juin 1953, presque entièrement réservé à la microcinématographie, groupait de très intéressantes communications. Mais le document le plus sensationnel était certainement le témoignage d'un incurable : celui de Georges Duhamel, de l'Académie Française, qui, sous le titre : « Le cinéma au service de la connaissance », présentait ce numéro spécial.

« *...Le cinématographe est une des plus remarquables inventions des temps modernes. On ne saurait lui reprocher d'avoir directement fourni des instruments de destruction aux partisans des politiques de force et de conquête. Les moralistes regrettent parfois de voir le cinéma, d'une part, travailler au bénéfice des propagandes politiques et, d'autre part, être principalement employé par des hommes d'affaires dont l'intérêt temporel est le souci dominant. J'ai souvent et non sans amertume, critiqué le cinéma qui pourrait fort bien supplanter le théâtre, ce qui serait un malheur, et qui contribue activement à abrutir chaque jour, et sur toute la face du globe, d'innombrables spectateurs.*

« *Cette réserve formulée une fois pour toutes ici, j'admire, dans le cinéma, un extraordinaire moyen de faire progresser la connaissance et d'instruire les jeunes générations. Le cinéma peut rendre de très grands services en pédagogie, parce qu'il permet de présenter à de jeunes esprits des images animées, images qui illustrent de façon pertinente l'enseignement du géographe, du naturaliste, du médecin, pour ne prendre que trois exemples...*

« *...En résumé, le chercheur scientifique peut désormais compter sur le cinéma dans l'exercice de sa difficile mission. Le pédagogue doit savoir, à point, faire intervenir le cinéma, non comme un instrument de plaisir et de récompense, mais comme un instrument de travail et de démonstration. Je ne hante guère les lieux de plaisir que les spécialistes appellent les salles obscures, mais j'approuve la création de salles réservées aux films documentaires et aux*

films scientifiques. Je souhaite que ces salles soient fréquentées par des foules non point avides de plaisirs médiocres, mais désireuses de trouver des éléments d'information, des thèmes de connaissance, j'ajoute aussi des principes et des motifs de rêveries fécondes. »

Nous laisserions volontiers Duhamel à sa vieillesse bien gagnée, et ce morceau d'anthologie à la revue assez sereine pour l'accueillir sans émotion, si cette tirade ne constituait pas l'aberration numéro un, l'indigestion congénitale de tous les présidents de congrès d'Educateurs, de Moralistes et d'Observateurs des mœurs qui, brusquement touchés par l'importance statistique du cinéma, ressentent vaguement l'envie d'en juger et d'en ordonner les manifestations sous leur autorité. C'est toujours aux pages de garde, et près des fauteuils présidentiels, que se retrouvent ces professions de foi stériles et ces curieux personnages qui ont tous en commun de n'avoir jamais rien vu, de prendre les cinémas pour des lieux d'abrutissement, et de n'aimer que les documentaires sur les fourmis.

Pour C.M. Trémois, dans le numéro du 28 juin de RADIO-CINÉMA, le cinéma n'est pas un simple outil de connaissance, mais bien autre chose : à savoir, un moyen d'action sociale. Léonide Moguy en donnerait la preuve s'il en était besoin puisqu'il va donner une suite à *Demain il sera trop tard*, en consacrant un film aux mères célibataires.

« *Sachons déjà que c'est en fonction des enfants et non des mères que Léonide Moguy posera le problème. Le générique se déroulant sur l'image d'un bébé qui tend les bras donnera le ton de l'œuvre. Léonide Moguy est un réalisateur qui a compris que l'action sociale était une des missions qui incombait au cinéma... Il ne saurait être question de souhaiter la disparition du cinéma purement esthétique ou simplement comique. Mais il y a lieu de se féliciter lorsque certains réalisateurs conçoivent l'art cinématographique de manière constructive, positive et utile.* »

Effectivement, si l'on en juge par le fond du générique qui doit donner le ton au film nous n'avons pas à douter que Moguy réussisse un de ces films « émouvant, poétique et direct » dont il a le secret. Une fois de plus, un film révélateur à la petite semaine va diffuser quelques turpitudes, deux doigts comme s'il s'agissait d'un porto. Et des milliers de bons esprits vont accorder au « problème » social les faux-jetons rétrécis de leur apitoiement, bafouant encore un peu plus l'incessante poussée de la vraie charité. Je ne parle pas du cinéma. Jamais cette clientèle ne s'apercevra que ces films de bonne volonté sont aussi faux et caressants que les tziganneries de Marcel Rode.

LE FILM FRANÇAIS du 3 juillet nous apprend que, sans doute après réflexion, et sans doute parce que le cinéma est un puissant instrument d'action sociale, le film *L'Age et l'Amour* qu'interprètent Marina Vlady Versois et Pierre Michel Beck va s'appeler *Aujourd'hui il est trop tard*. Amateurs de cinéma « social », rappelez-vous que dans le cinéma « social », il faut toujours « trop tard » pour bien faire.

ARCACHON, le 5 juillet. — La famille X qui a provisoirement abandonné son appartement, la concierge et le poste de télévision pour les joies du bain de mer envoie de ses nouvelles à des Parisiens sans vacances. Il est à noter que les deux enfants n'avaient encore jamais vu la mer.

« ...Cette après-midi nous avons fait une très très grande promenade dans la pinède et sommes revenus sur la plage. La mer était tellement violente que personne ne pouvait se baigner. Les enfants sont heureuses, mais la mer ne les a pas tellement étonnées, car avec la télé elles l'ont tellement vue qu'elles finissaient par croire qu'elles l'avaient déjà vue. »

Ces demoiselles trop documentées ayant 14 et 9 ans, de quoi s'étonnera leur petit frère qui, lui, a découvert la télévision avec ses premiers biberons.

LES ERREURS

● Extrait de « *Combat* », du 8-7-53, sous la signature de R. M. Arlaud :

A propos de *La Dame sans Camélias :*

« On attendait avec curiosité cette réalisation de Francioloni (qui fit *Chronique d'un amour*) ».

Faut-il rappeler ici que *Chronique d'un amour* comme du reste *La Dame sans Camélias* est l'œuvre de Michelangelo Antonioni.

Francioloni, en revanche est en train de réaliser le premier 3D européen : *Le plus comique cirque du monde* avec Toto.

● Décidément ce cher Antonioni est complètement dépouillé : « ...à propos du film *Sans amour*, j'ai rencontré son metteur en scène Claude Heyman qui m'a dit...». « *Cinémonde* », 19 juin 1953.

Non, monsieur J. F. Devay, vous n'avez pas rencontré Claude Heyman, ou alors il s'est payé votre tête car le film *Sans Amour* est également réalisé par Antonioni assisté d'Alain Cuny.

● A propos de *The robe* (*La Tunique*) premier film en Cinémascope.

« Le film a été tourné par le metteur en scène D. W. Griffith en deux versions... » Pauvre Griffith, mort il y a quelques années, il ne faisait plus de films depuis 1931 ! Il est vrai que Raymond Cartier qui écrit cela dans MATCH du 18 juillet, a reçu le titre de « meilleur journaliste du monde » ! Signalons aussi à R. Cartier que *Gentlemen préfer blondes* n'est pas un film en Cinémascope.

● Dans une de ses chroniques dont la modestie fait le charme, notre ami Louis Chauvet (FIGARO du 11 juillet 1953) chante les louanges d'une série de court-métrages « dont le héros se nomme Pete Smith ». Or Pete Smith est seulement le producteur de ces petits films dont la drôlerie semble, par ailleurs, tout à fait discutable.

● Le « Film Français » du 31 juillet 1953 (imité quelques jours plus tard par « *Combat* ») fait erreur : *Le Ciel de lit*, film américain d'Irving Reis n'est pas le remake du *Lit à Colonnes*, film français de Roland Tual d'après un roman de Louise de Vilmorin. *Le Ciel de Lit* est tiré d'une pièce de Jan de Hartog, qui a été jouée à Amsterdam, à New-York et à Paris dernièrement.

● Encore « *Combat* » (12 août) à l'honneur. A propos de *Roméo et Jeannette* : « Ursula Thiess, cette actrice allemande que révéla naguère *Jeunes filles en uniforme* ». Erreur totale : l'héroïne de Léontine Sagan se nommait Herti Thiele et doit avoir aujourd'hui une quarantaine d'année. Ursula, également allemande, n'a pas vingt ans.

LA REVUE DES REVUES

JEAN VIGO : Numéro spécial de POSITIF.

Rendons un hommage enthousiaste au magnifique effort que constitue l'important ensemble sur Jean Vigo publié par POSITIF en guise de N° 7. Ces quelques cent pages d'inédits de témoignages et d'études feront date. A la vérité elles sont, après le numéro 5 de CINÉ-CLUB (Février 1949) le seul effort critique sérieux fait en France à propos de Vigo. On demeure stupéfait de cette carence impitoyablement mise en évidence par P.E. Sales-Gomès dans son article très objectif « L'œuvre de Vigo et la critique historique ». Georges Charensol, Lo Duca et Maurice Bessy s'y mettent à trois pour consacrer trente mots à l'*Atalante* dans la réédition 1947 (« revue et augmentée ») de *Panorama du Cinéma.* Bardèche et Brasillach et même Karl Vincent avaient la mauvaise excuse d'écrire leur histoire avec trop peu de recul, passons. Mais Georges Sadoul en a moins de faire entrer Vigo dans les schémas non vérifiés d'une biographie marxiste où « l'anarchiste Almeryda (s'il ne l'était plus) se fait étrangler par « la police de Clemenceau » (qui n'était pas encore au pouvoir). Bref la littérature historico-critique sur Jean Vigo se ramène à quelques poncifs : « enfance malheureuse, il était le fils d'Almeryda... », « sens de la révolte et de la pureté », « poésie des images », « satire sociale » et l'inévitable antienne « mort à vingt-cinq ans avant d'avoir pu donner sa mesure ». (G. Charensol, L'INTRANSIGEANT, 1935. — A la vérité Vigo est mort à 29 ans).

Les premiers textes d'une certaine envergure sont récents et dûs à la critique étrangère : anglaise, américaine et surtout italienne. D'après l'analyse qu'en fait Sales-Gomès, il semble cependant qu'elle vaille plus par l'intention que par l'ouverture qu'elle donne sur une juste compréhension de l'œuvre de Vigo. La plus importante de ces études, qui a les dimensions d'un essai, celle de Glanco Viazzi : « A proposito di Jean Vigo » (BIANCO E NERO, Xe année, N° 5, février 1949) est en fait une thèse de critique marxiste appliquée à Vigo, sa vie, son œuvre, et ne paraît guère convaincante.

En sorte que l'on ne sait trop si le désintérêt vaguement condescendant des pontifes de la critique historique ne vaut pas mieux en fin de compte que l'enthousiasme intempestif de certaines jeunes critiques. Je ne dis pas cela pour POSITIF, au contraire, à qui je sais gré d'avoir restreint au minimum la critique proprement dite à son sommaire au profit des témoignages et des documents.

C'est qu'il y a sans doute au principe de toute entreprise critique sur Vigo un risque maximum de malentendu et d'aberration. Vigo lui-même en est un peu responsable par la mythologie entourant son enfance et par les quelques déclarations que nous avons de lui sur le cinéma comme document social. A partir de là et *A propos de Nice,* les préjugés psychanalytiques et marxistes ont beau jeu ; Vigo n'a que 4 ou 5.000 mètres de pellicules à leur opposre. Or tout ce que peut fournir aliment chez lui à une critique idéologique est précisément la partie la plus vieillie de son œuvre. Et je le dis même pour *Zéro de Conduite.* Du reste les scénarios non réalisés de Vigo, publiés dans POSITIF, appartiennent en dépit de quelques beaux éclairs d'images à la pire avant-garde anarcho-socialo-surréaliste des années 28 (Cf. en particulier *Lourdes*). Ce qu'il y a de navrant du point de vue artistique dans la mort prématurée de Vigo c'est bien moins qu'il ne lui ait pas été permis d'accomplir les projets que nous lui connaissons que de poursuivre le dépouillement poétique dont témoigne l'*Atalante.* Que l'œuvre si brève de Vigo soit ou non chargée d'intentions sociales ou d'implicitations affectives et morales dues à l'enfance n'est pas peut-être un problème critique indifférent, mais il nous paraît moins important que le secret de sa sensualité cinématographique, l'acidité tendre de ses images et cette admiration presque obscène qu'il a pour la peau humaine. Moins importante surtout que cette irradiation intérieure de l'image, cette espèce de phosphorescence mystérieuse qui est sans doute l'approche la plus concrète que l'écran ait encore connu de la poésie cinématographique à l'état pur (et je n'excepte même pas Jean Renoir).

Là-dessus il faut reconnaître que les cent pages de POSITIF nous laissent sur *notre faim*. Mais les meilleurs repas sont ceux où l'on quitte la table en conservant un reste d'appétit, et il faut savoir gré à nos hôtes de ne pas nous l'avoir coupé. De l'ensemble de ces témoignages (de Jean Colin, Claude Autant-Lara, Jean Dasté, Albert Riera et Claude Vermorel, du reste un peu décevants) et surtout des textes de Jean Vigo lui-même (en particulier de son *Journal d'enfant*) le lecteur ne peut sortir qu'avec une curiosité plus juste et mieux informée. La modestie, l'honnêteté et la prudence de cette entreprise en font la valeur. Bernard Chardère, Guy Jacob et Michel Subiela ont bien mérité de Jean Vigo : l'avenir le prouvera certainement.

A.B.

CORRESPONDANCE

Cher Bazin, cher Doniol,

François Truffaut s'en prend à beaucoup de monde, dans votre dernier numéro, avec la sympathique arrogance du premier âge. Je lui conseille des vacances lénifiantes au bon air de la campagne. Mais je lui réponds pour que ne s'accrédite pas une légende. Le grand homme Marcel Carné serait la victime, en ma personne, d'un venimeux iconoclaste.

1°) Il est naïf de penser que j'ai consacré un livre à un important metteur en scène afin de le diminuer. En réalité, mon premier mouvement fut de lui demander plusieurs entretiens. Ce n'est pas moi qui ai pris l'initiative de les rompre. Ce qui suivit cette rupture, d'autres, à ma place, *l'auraient* rendu public, dans un souci de légitime défense. Je n'en ai rien fait parce que je ne désire pas que les faiblesses de l'homme puissent ternir la juste et haute réputation de l'artiste. Mais quand François Truffaut me prête l'intention de nuire, il retourne les rôles. Cinquante articles témoignent au contraire que je me suis efforcé d'être impartial, sans me laisser gagner par la mauvaise humeur. Plus tard, il y a quelques mois, Marcel Carné annonça son intention de renoncer au cinéma. J'ai été, à ce moment, le seul dans la presse, sauf erreur, à le prier de n'en rien faire.

2°) François Truffaut se décerne un prix d'assiduité au cinématographe. Je lui en donne acte. Pour moi, je crois généralement ce qu'on me dit. On m'a dit : « Il n'y a plus de copies de *Nogent, Eldorado du dimanche*, et le négatif a été détruit. » J'ai écrit : « Il n'y a plus de copies et le négatif a été détruit. » Mon informateur était Marcel Carné.

Vôtre,

JEAN QUÉVAL

Cher Bazin, cher Doniol,

Jean Quéval, critique normand (1), se décerne un brevet d'impartialité que je n'ai jamais songé à lui contester, mais plutôt il est vrai, à lui reprocher. Dans la note incriminée j'émettais — avec la maladresse du « premier âge » — l'idée qu'il est inutile d'écrire un livre sur un metteur en scène — et sans doute plus généralement sur un auteur — qu'on admire pas assez pour être délibérément partial. Que Marcel Carné ne sache pas qu'il existe des copies de *Nogent, Eldorado du Dimanche*, n'importe guère, son métier n'étant pas de voir ses films pour ceux qui ont à en rendre compte. Encore les historiens connaissent-ils la critique *des témoignages*, distinguant même l'interne et l'externe ! Je veux bien que l'erreur serait en elle-même de peu d'importance, si Jean Quéval n'avait pu l'éviter en cherchant à voir le premier film de son auteur. Il est vrai que d'avoir vu (je pense) *Le Jour se Lève* ne l'empêche pas de faire aller mourir Jules Berry dans la rue (p. 39). La faute est bénigne, mais autant que celle d'un amant assez « impartial » pour vanter le grain de beauté de sa maîtresse en se trompant de sein.

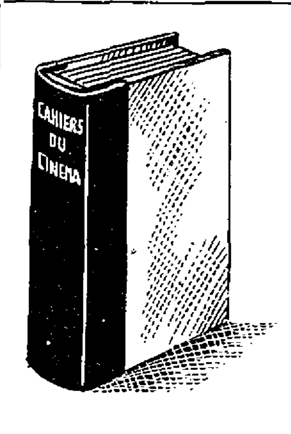
Ajouterai-je que si Jean Quéval a été le seul dans la presse quelques semaines avant le tournage de *Thérèse Raquin* à prier Marcel Carné de ne point abandonner le cinéma prouve peut-être surtout, enfin, qu'il est aussi le seul à croire ce qu'on lui dit ?

Vôtre,

FRANÇOIS TRUFFAUT

---

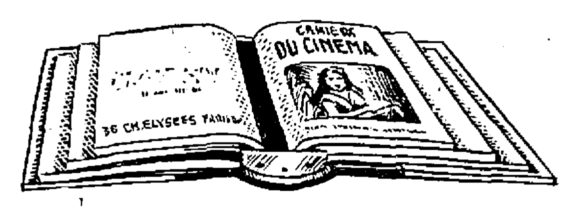
(1) *Sight and Sound*, janvier-mars 1953, p. 108.



A NOS LECTEURS

Pour conserver vos numéros en excellent état, afin de les consulter aisément et rapidement, nous avons fait étudier à l'intention de nos lecteurs une élégante et pratique reliure.

Cette reliure à couverture jaune et noir, dos noir titré CAHIERS DU CINÉMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros s'utilise avec la plus grande facilité.



PRIX DE VENTE :

A nos bureaux : 500 francs,
Envoi recommandé : 600 francs.
Les commandes sont reçues :
146, Champs-Elysées, Paris-8e
C. C. Postal 7890-76 Paris.



PRIX DU NUMERO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros :

- France, Colonies .... 1.375 frs
- Etranger .... 1.800 frs

Abonnements 12 numéros :

- France, Colonies .... 2.750 frs
- Etranger .... 3.600 frs

★

Adresser lettres, chèques ou mandats aux « Cahiers du Cinéma » :

146, Champs-Elysées, PARIS (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

★

◇ CHANGEMENT D'ADRESSE : joindre 30 francs et l'ancienne adresse.

◇ POUR TOUS RENSEIGNEMENTS joindre un timbre pour la réponse.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1076. — Dépôt légal : 3e trimestre 1953.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA